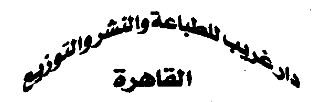
النص البلاغى
فى التراث العربى والأوربى

الدكتور أحمد درويش



الكتـــــاب : النص البلاغى فى التراث العربى والأوربى
المـــؤلف : د /أحمد درويش
تاريخ النشـــر : ١٩٩٨
رقــم الإيـــداع : ٩٨/٤٥٠٦
الترقيم الدولى : I.S.B.N 977-215-317-3

الناشـــر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيـــع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

مقدمة
حول أزمة الدراسات البلاغية العربية

هل تمر الدراسات البلاغية فى أدبنا العربى بأزمة حقيقية؟ وهل هى تمثل - كما يقال - فى أحسن أحوالها مجموعة من القواعد الشكلية المحكمة، القادمة من أمس بعيد، والمنفصلة من خلال روحها وصياغتها وجدواها عن الواقع الأدبى؟

وهل يخسر الناقد المعاصر شيئا إذا هو تناول نصا أدبيا ولم يكن من بين أدواته التى يستعين بها على إضاءة جوانب النص، وسائل البلاغة العربية؟ وفى المقابل هل يستطيع مزود بهذه الوسائل أن ينفذ بها ومن خلالها إلى أسرار النص الأدبى المعاصر؟

إن هذه التساؤلات وغيرها تجد مشروعية الطرح بعد أن مرت عقود كثيرة على بدايات التطور التى حدثت فى كثير من مناهج دراسة الأدب العربى، وهو التطور الذى كاد أن يشمل معظم الفروع المتصلة بهذا الأدب، فلم تعد دراسات تاريخ الأدب أو النقد الأدبى أو تحليل النصوص أو دراسة الشخصيات والقضايا الأدبية أو الدراسات المقارنة، لم تعد هذه الدراسات على تنوعها وتشعب البحث فيها، تقارن بما كان عليه وضعها فى بدايات القرن التاسع عشر مثلا فى الأدب العربى، وكذلك الأمر فى فروع الدراسات اللغوية المختلفة والتى ساهم التطور الملحوظ فيها، فى إحداث تقدم فى مناهج الدراسات الأدبية من زوايا كثيرة. ونتيجة لذلك أصبح مألوفا أن يتم تناول الظواهر الأدبية، حتى القديمة منها، بمنهج يختلف اختلافا كبيرا عن منهج التناول الذى كان سائدا قبل بدايات عصر «النهضة» الفكرية الحديثة، ولم يعد تناول تاريخ الأدب فى العصر العباسى أو نثر ابن المقفع أو شعر المتنبى، أو كتابات أبى العلاء أو غير ذلك من القضايا الأدبية،

يتم إلا من خلال منظور تبدو عليه مسحة من التأثر بالمناهج الحديثة، وهو تأثر يزداد جيلا بعد جيل أيا كانت وجهة النظر فى مدى القدرة على المواءمة بين الحاجة والواقع والمنهج.

لكننا إذا عدنا إلى البلاغة كفرع من هذه الفروع وتساءلنا عن مدى التطور الذى لحق بمناهجها خلال هذه العقود، وعن مدى قدرتها على مسايرة الفروع الأخرى، فإننا قد نجد الأمر مختلفا إلى حد ما، وإذا أخذنا بمقاييس التطور الشكلى المتمثل فى وسائل عرض المادة فى المصنفات العلمية على مستوياتها المختلفة، المدرسية منها والجامعية، بالإضافة إلى الأبحاث والمقالات، فإن النظرة الأولى تقدم لنا صورة مألوفة منذ القديم لمسائل البلاغة التى جرى النقاش حولها منذ القرن الثالث الهجرى، فالتقسيم الثلاثى لعلوم المعانى والبيان والبديع ثابت فى المصنفات المتوسطة والكبرى، والاجتزاء من هذا التقسيم بأبواب فى الخبر والإنشاء والإيجاز والإطناب والتشبيه والاستعارة والجناس والطباق، شائع فى الكتب المدرسية وكتب المختصرات، وألوان التعديل أو التطوير المقترحة على هذا التقسيم أو ذاك نادرة فى البحوث والمقالات، ولم يكد يطرح تصور جذرى، أو تناول عملى يسمح بإعادة الترتيب بين هذه القضايا التى اصطلح على إدخالها جميعا إلى حقل البلاغة وعلى تشعبها تحت هذه القضايا الفرعية الثلاث: المعانى والبيان والبديع. وليس التطور الذى حدث فى باب ضرب الأمثلة والشواهد على هذه التبويبات القديمة إلا محدودا، وهو يذكِّر فى كثير من الأحيان بما يفعله بعض «مجددى النحاة» عندما يبحثون عن أمثلة عصرية لأنماط من التراكيب التى تعد بطبيعتها تراكيب تاريخية.

لكننا قد نجد من ناحية أخرى محاولة للمواءمة بين معطيات بعض الفروع المتطورة فى الدراسات اللغوية والأدبية والفنية، وبين بعض الأسس فى علوم البلاغة التقليدية، يحدث ذلك على نحو خاص عندما تثار بعض قضايا «علم المعانى»، وهو علم ينتمى أساسا إلى علم النحو الجمالى، فى ضوء دراسات علم اللغة والدراسات النحوية الحديثة والدراسات الأسلوبية، وهو مزج عرفته من قبلنا الدراسات البلاغية الأوربية الحديثة، وأفادت منه إلى حد بعيد. وما تزال

المحاولات المطروحة فيه فى إطار البلاغة العربية محدودة ينقصها فى كثير من الأحايين تحديد الهوية والانتماء فى مناخ لا تجد فيه علوم الصحة وعلوم الجمال القدر الكافى من عناصر الالتحام، فيتشعب المسار بمثل هذه المحاولات بين نشدان الضبط والصحة لقاعدة لغوية، وتنمية الذوق والإحساس حول نص أدبى، يزيد من هذا التشعب، وجود عناصر إغراء الدقة فى وسائل الأداء «العلمى متمثلة فى الأرقام والجداول والإحصاءات، وهى نفس الوسائل التى قد تهدد بجفاء الرواء «الجمالى» إذا لم تتم السيطرة عليها وحسن توجيهها.

وهناك محاولات أخرى فى فرع آخر من فروع البلاغة التقليدية وهو فرع «علم البيان» حيث تجرى محاولات «تحديثية» أحيانا من خلال مزجه بنتائج البحث فى فن «الصورة» وهو مبحث أغنته الفنون التشكيلية والفنون الجميلة بكثير من معطياتها التى تتراكم من خلال اهتمامات عالمية تتجاوز اختلاف اللغات الذى يحد عادة من مجال الفنون القولية، إلى اتحاد المرئيات والمسموعات فى لغات مشتركة، كلغة التصوير ولغة الموسيقى، ووراء هذه المباحث فى الفنون ومعها مبحث الصورة فى الآداب، تكمن دراسات الخيال التى أغنتها بدورها الفلسفات المعاصرة، فعمق ذلك كله من مجال الحركة أمام هذا الفرع من فروع البلاغة، وإن كان واقع التطبيق العملى له ما زال دون منطقة التماس المبدع، بين الفن البلاغى، والنتاج الأدبى، وخاصة أن مجال المحاولات «الحديثة» القليلة، دار غالبا حول الشعر، وهو لم يعد يحتل المساحة العظمى من فن القول، كما كان فى عصر ميلاد البلاغة، بل واكبته وزاحمته وتقدمت عليه فى بعض الأحيان، أجناس أدبية أخرى كالرواية والقصة القصيرة والمقالة، وهى أجناس لم يتم فى غالب الأحيان اللقاء بينها وبين الدراسات البلاغية، سواء من خلال استكشاف موقعها منها، أو محاولة تلمس بلاغتها الخاصة، وما تزال فى هذه الناحية تحتاج إلى جهد علمى جاد.

ربما كان فرع «علم البديع» أقل الفروع البلاغية الثلاثة حظا من محاولات التحديث، فهو فيما يبدو، لم يجد له مكاناً بين الفروع «الحديثة» من فروع دراسات الأدب واللغة، فربما تتآخى معه، أو تدخل تحت ظلاله بعض عناصره إلى عالم الفكر الأدبى الحديث، ويبدو أن ارتباط «المحسنات البديعية» بعصور الضعف

الأدبى الذى سادت فيه الركاكة، وخلا فيه النتاج الأدبى من كثير من القيم، فيما عدا هذه المحسنات، من ناحية، وكون هذه المحسنات من ناحية ثانية، رمزا للقيود التى كانت تكبل التعبير، وتجعل أصوات سلاسلها أو حليها تواكب خطاه، وهى أصوات لم تستطع التواؤم مع سرعة دوران المطبعة وتغير حركة الزمن، يبدو أن ذلك كله جعل كلمة «البديع» تعطى إحساسا غير الذى تعطيه كلمات مثل التطور والحرية، ومن ثم لم يجعل الخيار فى صالحها، وربما يكون قد ساعد على ذلك، أن رد الفعل التطورى لم يقتصر على النثر وحده، وإنما امتد سريعا إلى الشعر الذى جنحت لغته فى بعض العقود الأخيرة إلى لون من «الواقعية التعبيرية، يتم فيه نشدان الجمال من خلال وسائل أخرى غير وسائل التزين الخارجى». غير أن الذى قد يلفت النظر حقا، هو أن بعض ألوان الأدب الشعرى، عرفت كيف تحتفظ بالمحسنات البديعية مثل الجناس والتورية والطباق، وتستخدمها استخداما يدخل بها فى صلب البناء الشعرى نفسه، ولا يبدو معها البديع مجرد محسن خارجى متكلف [1]، وربما تحسن الإشارة كذلك إلى أن بعض الدراسات النقدية الحديثة الغربية، تعتمد فى تحليلها للنظرية الشعرية خاصة على الخصائص الصوتية والتركيبية، التى تجعل من البناء الشعرى مضادا للبناء النثرى، ولمنطق اللغة العادية فى الإفهام، وهى من خلال ذلك ترى أنه إذا كان المنطق اللغوى يعنى أن يكون توافق الكلمات فى الأصوات يعنى توافقها فى المعانى فإن منطق الشعر المضاد للنثر يتأكد اختيار كلمات تتوافق فى أصواتها وتختلف فى معانيها [2] وذلك ما يعنى به «علم البديع» فى باب الجناس، وتتبع دقائق هذه النظرية فى فهم جذور العمل الشعرى، ربما يفتح الباب أمام كثير من ألوان المحسنات البديعية، لكى تجد مكانها الحقيقى، فى تيسير النظرية الشعرية، وإنعاش الأداء الجمالى.

هذه المحاولات الجزئية فى إنعاش بعض «الفصول» من البلاغة القديمة، تعنى أن هذا الفرع قد وجد مكانته التى يمكن أن يؤدى من خلالها دورا حقيقيا فى

---

(١) حول هذه القضية، انظر بحثا لنا بعنوان «القيم البلاغية والموسيقية المشتركة بين شعر الفصحى والشعر الشعبى» مجلة الفنون الشعبية: قطر ١٩٩١.

(٢) انظر ترجمتنا لبناء لغة الشعر: جون كوين: المستوى الصوتى، الطبعة الثالثة. دار المعارف.

خدمة الفكر الأدبى العربى، فتلك المكانة لم تزل بعد هدفا، وإن الطريق إليها غير قصير، وربما ينبغى علينا ونحن نبحث حول إمكانية تحقيق هذا الهدف، وأسباب غياب تلك المكانة، أن نتذكر الرصيد الطيب الذى تحتفظ به كلمة «البلاغة» فى ضمير المجتمع الأدبى المعاصر، وإن هذه الكلمة كانت تعادل مصطلح «الأدب» حتى الربع الثانى من هذا القرن، وذلك ما دفع واحدا من رواد الدراسات الأدبية الحديثة وهو الدكتور أحمد ضيف - عندما عاد من أول بعثة جامعية مصرية لدراسة الأدب فى فرنسا - إلى أن يقدم محاضراته فى الجامعة المصرية ١٩١٨ تحت عنوان «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» وهو يعنى بها أدب العرب، ويؤكد ذلك مرة أخرى فى كتابه الذى أصدره ١٩٣٨ بعنوان «بلاغة العرب فى الأندلس» وهو يعنى كذلك أدب العرب فى الأندلس [1]. فمصطلح البلاغة، يستخدم من قبل ناقد عربى حديث استخداما يؤكد من قيمته ويوسع من مجاله، وهو صالح من خلال ذلك الاستخدام ومن خلال الصدى الذى يمكن أن يستقبل به، أن يطرح بين المصطلحات الأدبية «الحديثة» وأن يعتمد على جذوره ورصيده الوجدانى والفكرى، غير أن المصطلحات لا تزرع، ولا يتم الإقناع بها من خلال المحاجة العقلية المجردة، وإنما يتم الإقناع بها من خلال أعمال قيمة تقدم تحت شعارها، فتعيد للمصطلح انتعاشه وقوته، وقد حدث شىء مثل هذا بالنسبة لمصطلح البلاغة Rhetorique فى الفكر الفرنسى المعاصر، فقد تشكلت جماعة من الباحثين أطلقت على نفسها جماعة U، وأصدرت دراسات تحت عنوان البلاغة العامة Rhetorique generale ، وجعلت من أهدافها المعلنة إنعاش المصطلح القديم وتجديد مجال الدراسة فيه [2]، وجاء فى تفسير الجماعة لاختيار المصطلح قولها: «إن الجماعة تعيد تقديم البلاغة تبعا للتصورات الحديثة لكى تهبها المكانة التى تستحقها فى تراثنا، وهى تعتمد فى ذلك على نتائج دراسات دى سير وجلمسيف، وبنسفت، وكذلك على دراسات جاكوبسون اللغوية وعلى النظريات الأدبية الحديثة، وهى تعتمد على وصف

---

(١) انظر كتاب: أحمد ضيف، تأليف د. على شلش، سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٢.

(٢) Groupe U. Rhetorique generale. Ed. seuil Paris 1982.

العناصر الأساسية فى صور التعبير، وعلى الربط بين البلاغة وعلوم اللغة ونظريات الرموز والعلامات وعلم الشاعرية». وعندى أن مصطلح البلاغة، من هذه الزاوية، قابل للانتعاش والحياة، أكثر من مصطلحات أخرى مستحدثة، ودخلت ساحة النقد الأدبى العربى الحديث، وكثير منها يطلق بلفظه الأجنبى، وبعضها يحيط به مفهوم غير محدد، ويفتقر معظمها إلى عمق الجذور الضرورى لإزهار الأغصان وإعطاء الثمار، غير أن إنعاش المصطلح قد يكون مدخلا ضروريا لإعادة تصور هيكل متماسك تلتقى خلاله هذه الأجزاء المتناثرة، والتى تصلنا فرادى بعضها متألق وبعضها منطفئ أشبه ما يكون ببقايا جرم فضائى تفتت، غير أن المهمة الأساسية تكمن فى التساؤل حول أسباب تفتت الجرم، وإمكانية محاولة إعادة بناء جرم مناظر له، إن استعصت إعادة الحياة إليه، وربما يدفعنا ذلك إلى طرح التساؤل حول «الفلسفة» التى أنعشت البلاغة فى الفكر العلمى كله زمنا طويلا، والتى يمكن أن يكون فقدانها الآن فى بعض قطاعات الأدب العالمى سببا فى حالة التفتت والركود. فليس اللجوء إلى الاستعارة أو التشبيه أو الإطناب أو الجناس مقصودا لذاته، وإنما هو استجابة لفكرة تم الاتفاق عليها ضمنا بين المنظر والمبدع والمتلقى فى أدب ما، وليست الوسائل إلا إجراءات متنوعة يتم اختيار أنسبها لموقف معين، وهذا النوع من التطابق بين الفكرة والوسيلة هو الذى يشكل ما يمكن أن يسمى: «وظيفة البلاغة» فما هى وظيفة البلاغة؟ وما القدر الذى يمكن أن تؤديه منها الآن؟.

إن التتبع للنصوص البلاغية العالمية، التى حاولنا أن نجمع قدرا متنوعا منها هنا فى هذا الكتاب، يمكن أن يضع أيدينا على وظيفة أولى ورئيسية، وهى وظيفة «الإقناع» باعتبارها هدفا أساسيا يسعى معلم البلاغة لتلقين وسائله لطلابها، ولم يحتل السوفسطائيون مكانة متميزة فى تاريخ البلاغة إلا من خلال احترافهم لهذه الوظيفة [(١)]، وإذا كانت مهمة الإقناع تلك قد بدأت فى كثير من مظاهرها بداية «عملية نفعية» حين دارت حول قضايا مثل «الإقناع القضائى» وكيفية تعلم المرء

---

(١) Groupe U. Rhetorique generale. Ed. seuil Paris 1982.

الدفاع عن حقوقه الخاصة، فإنها امتدت بعد ذلك، إلى جوانب من الدفاع عن الحقوق العامة مثل «الإقناع السياسى» ثم امتدت شيئا فشيئا إلى «الإقناع الوجدانى» فى التعبيرات الأدبية، وهو جانب الإقناع الذى جعل وظيفة البلاغة تمتد إلى جوانب التعبير الأدبى من كل زواياه.

ووظيفة «الإقناع» فى ذاتها شكلت محركا دافعا إلى التطوير والتجدد فى الوسائل البلاغية، فالإقناع معناه الحوار بين طرفين بهدف تسليم أحدهما برأى الآخر. والطرفان يتغيران من جيل إلى جيل، فلعل التعبير الذى يقتنع به المتلقى اليونانى فى عصر سقراط، لا يقنع المتلقى فى جيل بعده، أو لا يقنع السامع فى عصر عبد القاهر. فيكون من شرائط نجاح البلاغى فى العصر التالى أن يصل إلى النتيجة من خلال التجديد فى الوسيلة، ولا شك أيضا أن الوسيلة التى تصل بمتلقى الشعر الغنائى إلى الإقناع ستختلف قليلا أو كثيرا عن وسيلة الإقناع فى الشعر المسرحى فضلا عن هذه الوسيلة فى الأدب الروائى، أو الجناس المستحدثة، ومن هنا فإن «البلاغى» كان عليه أن يتنبه فى كل عصر إلى الفرق بين «الثابت» و«المتغير» فى وظيفته، وأن عليه أن يوائم، بين الحقيقة «الثابتة» المتمثلة فى الوصول إلى الإقناع، والمتلقى «المتغير» لا أن يرضخ، وانطلاقا من ذلك كان هذا التفريق الرئيسى عند واحد مثل عبد القاهر الجرجانى بين فرع كالإعراب الذى يهتم به النحو المألوف وفرع كالمعانى النفسية يهتم به النحو الجمالى، فالحقيقة الثابتة فى «نحو الإعراب» لا تتغير من جيل إلى جيل، عليها فقط أن تعلم، ومن ثم فإن رفعك الفاعل ونصبك المفعول ليس فيه جمال وإنما فيه صواب، أما الحقيقة المتغيرة فى إحلالك التنكير محل التعريف، أو التقديم محل التأخير - حيث يسمح النحو بكلا الموقفين - فإن فيه عنصر الاختيار الذى يقود إلى الإقناع الجمالى، ومن ثم يتحقق التفاوت، ويقتضى الموقف وجود المبدع المدقق، والمتلقى البصير، والبلاغى المتحفز.

ولقد قاد ذلك، البلاغى التقليدى إلى أن يضع المتلقى دائما فى حسبانه، وأن يوجه إليه الخطاب، وأن يحاول إجراء الحوار معه، وهو يقدم له القاعدة التى يرتضيها أملا فى إقناعه بوجهة نظره، وهو يقف هنا عكس موقف «النحوى

التقليدى» الذى لا ينتظر من قارئه أن يحاوره بقدر ما ينتظر فيه أن يتلقى القاعدة التى تقول كذا، وأن يعلم فى أفضل حالات النقاش، آراء النحاة الآخرين حولها لا آراء المتلقين، ومن هنا فقد كثرت عبارات «ضمير المخاطب» فى كتب البلاغة العربية القديمة، أصبح القارئ حاضرا فى النص، من خلال تطبيق مبدأ «الإقناع» الضمنى، ولنتأمل دلالة هذا الضمير، فى نص كالنص التالى من نصوص عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز [1] عند حديثه عن «القول فى فروق الخبر»، يقول: أول ما ينبغى أن يعلم منه أنه ينقسم إلى خبر هو جزء من الجملة لا تتم الفائدة دونه، وخبر ليس بجزء من الجملة، ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له، فالأول خبر المبتدأ كمنطلق فى قولك زيد، الأصل فى الفائدة، والثانى هو الحال كقولك: جاءنى زيد راكبا؛ وذلك لأن الحال خبر فى الحقيقة، من حيث إنك أثبت بها المعنى لذى الحال، كما ثبت بخبر المبتدأ، وبالفعل للعاقل، ألا تراك قد أثبت الركوب فى قولك «جاءنى زيد راكبا» لزيد؟ إلا أن الفرق أنك جئت به لتزيد معنى فى إخبارك عنه بالمجىء، وهى أن تجعله بهذه الهيئة فى مجيئه ولم تجرد إثباتك للركوب، ولم تباشره به، بل ابتدأت به فأثبت المجىء ثم وصلت به الركوب ... إلخ.

والصلة الحميمة التى تبدو من خلال ضمير المخاطب بين البلاغى والمتلقى هى التى كانت تمثل الوجه العملى لوظيفة البلاغة الرئيسية، وهى الإقناع وليست هذه النبرة فى الخطاب مقصورة على عبد القاهر، بل هى شائعة عند كثير من المؤلفين البلاغيين القدماء عربا كانوا أو غير عرب.

وانطلاقا من عمق مهمة «الإقناع» والحوار فى جوهر البلاغة، جعل البلاغيون المتأخرون الحديث عن «الاستدلال» حديثا أساسيا من أحاديث البلاغة، فلابد أن يتعلم البلاغى فن الحوار المؤدى إلى الإقناع وهو فى جوهره فن الاتصال المستمر بالمتلقى، أو عقد الصلة الحقيقية بينه وبين المبتدع، والبلاغى المشهور أبويعقوب يوسف بن محمد السكاكى (ت ٦٢٦هـ) يسجل لنا فى القرن السابع الهجرى لقطة تاريخية هامة، فى بدء تراخى الاهتمام بفكرة الإقناع والاستدلال،

---

(١) دلائل الإعجاز - تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٨٤.

وهو فى الواقع بدء الضعف والترهل البلاغى فيما بعد، لأن معناه بداية الاعتماد على الصيغ البلاغية التى اقتنع بها «الجيل السابق» واتخاذها نمطا جامدا، وإغفال رأى الجيل اللاحق والأجيال التالية، وحقهم فى النقاش معهم وصولا إلى صيغة مرضية، يعقد السكاكى فصلا بعنوان «الكلام على تكملة علم المعانى» [1] وهى تتبع خواص التراكيب فى الاستدلال، يقول فيه «لولا إكمال الحاجة إلى هذا الجزء من علم المعانى وعظم الانتفاع به، بما اقتضانا الرأى أن نرخى عنان القلم فيه، علما بأن من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل، وكأنى بكلامى هذا، وأين أنت عن تحققه!، أعالج من تصديقك به، ويقينك لديه، بابا مقفلا، لا يهجس فى ضميرك سوى هاجس دبيبه، فعل النفس اليقظى إذا أحست بنبأ من وراء حجاب، لكنا إذا أطلعناك على مقصود الأصحاب من هذا الجزء على التدريج، مقررين لما عندنا من الآراء فى مكان الاختلاف بين المتقدمين منهم والمتأخرين، رجعنا فى هذه المقالة، ورفعنا إذ ذاك الحجاب الذى يوارى عنك اليقين.

فالسكاكى كان يغالب فى عصره فى القرن السابع الهجرى تيارا لا يرى ضرورة إدخال الحديث عن الاستدلال والإقناع بين مباحث البلاغة الأساسية. وصحيح أن هذا المبحث نفسه قد شابه بدءا من السكاكى جنوح إلى منطق الإقناع المجرد، لا منطق الإقناع الأدبى كما يمكن أن يلاحظ ذلك عند واحد مثل عبد القاهر الذى كان يخاطب طاقته الذهنية من خلال الإقناع العقلى، على حين غلبت مصطلحات المناطقة فى الحديث عن «الحد» و«الجنس» و«الفصل» و«النوع» عند السكاكى ومن أتى بعده، وربما كان ذلك بداية انفصال لذلك التفاعل الدينامىكى الذى كان واقعا فى عالم البلاغة بين «الوظيفة» و«النص المبدع» و«المتلقى» والبلاغى الذى يربط بين الأطراف ويتمثلها وينعش البلاغة من خلالها، فأصبحت أبواب «الاستدلال» حتى وإن حافظ عليها بعض البلاغيين، تدرس على حدة منفصلة غير

---

(١) مفتاح العلوم للسكاكى، ص٥، ٢، مطبعة الحلبى، ط أولى، سنة ١٩٣٧م.

متفاعلة مع النص، وأصبح النص البلاغى ذاته وقد خلا من حرارة الإقناع ودافع الاستدلال، منقطع الصلة بالمتلقى، لا يوجه إليه الخطاب الحميم بضمير المفرد المخاطب كما كان يفعل عبد القاهر فى عباراته الشهيرة «ألا ترى أنك» و «تأمل» وإنما أصبح يسوق إليه القواعد كما يسوقها النحاة مبسطة أو مفصلة أو مجملة، ولكنها فى كل الحالات تساق من معلّم يملى إلى متلق عليه أن يستوعب، وتغيرت طبيعة «المثال» أو «الشاهد» تبعا لذلك، فلم يعد بالضرورى نصا حيا يطرح بما حوله من اندهاش، ويتناقش فيه البلاغى والمتلقى، وإنما أصبح نصا نموذجيا يأتى مجمدا من الماضى وتأتى معه «مفاتيحه» البلاغية، ويقتصر دور البلاغى على تلقين النص و«المفتاح» إلى جيله الذى يسلمهما بدوره إلى جيل تالٍ مهما أصابهما الصدأ.

لقد ظل «الإقناع» كوظيفة بلاغية رئيسية، و«الاستدلال» كأداة لأداء هذه الوظيفة، عنصرا حيا وطريقا من الطرق التى حاول البلاغيون المحدثون فى أوروبا إعادة إنعاش البلاغة من خلال الحوار حولها، وفى هذا الإطار كانت واحدة من المحاولات فى طريق ما سمى بالبلاغة الجديدة فى خمسينات هذا القرن عندما كتب المفكر البلجيكى برلمان Perelman كتابا بعنوان «مقال فى البرهان البلاغة الجديدة» وأقام نظريته على أساس فكرة البرهان Argumentation وهى الفكرة التى تقوم على ضرورة أن تهتم البلاغة بدراسة تقنيات الخطاب من خلال الوصول إلى فكرة إثارة المتلقى وكسب تعاطفه مع النص المطروح [1]. وإذا كانت هذه الفكرة قد ساهمت جزئيا فى إنعاش البلاغة الأوربية الحديثة فإنها قد تكون قابلة كذلك لأن تساهم - جزئيا - فى إنعاش البلاغة العربية الحديثة. على أن الطريق إليها محفوف بكثير من المنعطفات التى ينبغى أن يتنبه إليها البلاغى لكى يستطيع أن يؤدى دورا فاعلا فى الحياة الأدبية.

---

(١) حول بعض مدارس الاتجاهات البلاغية الحديثة، انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت، أغسطس سنة ١٩٩٢.

فهناك ضرورة التعود على الانتقال من المناخ «المتحفى» الثابت، إلى مناخ المعاصرة «المتغير»، وهو انتقال ليس من الضرورى أن يقتصر التأهب له على معالجة النصوص الحديثة فقط، بل قد يكون لازما كذلك لإعادة معالجة النصوص القديمة بروح حديثة من خلال التزود بوسائل الإقناع والاستدلال الأكثر مناسبة للقارئ الحديث، وإذا ناقض بلاغى معاصر مثلا، شاعرا معاصرا فى قوله «العيون الخضر والشعر الذهب» وأراد البلاغى أن يأخذ على الشاعر أنه تجاوز القاعدة الصحيحة فى صياغة الصفة التى تقضى بأن تكون مشتقة لا جامدة، وأن كلمة الذهب لم تستجب لتلك القاعدة، ثم أراد البلاغى أن يلجأ إلى «الاستدلال» على صحة رأيه فذكر الشاعر فى ندوة عامة، بقول ابن مالك فى ألفيته:

وانعت بمشتق كصعب وذرب وشبهه كذا وذى والمنتسب

فالبلاغة على «صواب» فيما قال من حيث صحة الدليل، ولكنه لم يلتفت إلى ألوان من التطور كان يمكن أن توضع فى حساب المحاجة العصرية، هذه «النزعة التجريبية» فى البلاغة الحديثة، والتى قد لا ترى فى مثل هذا النوع من التعبير «خطأ» يمنع، بقدر ما ترى فيه «نمطا» يناقش، ومنها كذلك صياغة الدليل الملائمة، وتلك بعض الأشياء التى ينبغى التنبه لها عند الانتقال من المناخ «المتحفى» الثابت، إلى المناخ «الواقعى» المتغير، هناك تطور حدث كذلك فى طريقة أداء «الاستدلال» لوظيفة «الإقناع» البلاغية، وهو تطور ينبغى التنبه إلى طرفيه المتباعدين، فالاستدلال قاسم مشترك بين كثير من فروع المعرفة، المنطق، الفلسفة، الرياضيات، ومناهج البحث، والبلاغة وغيرها من الفروع، فإن مناهجه قد كثرت، وتنوعت بتنوع المواد المطروحة والعصور المناقشة والعلماء المقننين، واضطر الفكر الأوربى فى بعض مراحله أن يفرق بين مصطلحين للاستدلال، أحدهما مصطلح Dialectique وهو يطلق على ذلك الجدل المنطقى الفلسفى فى مقابل مصطلح Rhetorique الذى يعنى البلاغة وما تشتمل عليه من جدل أدبى، وإذا كانت البلاغة فى بعض مراحل العصور الوسيطة قد انجذبت إلى ذلك النوع من الجدل المنطقى، فأصابها من الجفاف ما أصابها، فإن بعض ألوان الدراسات البلاغية الحديثة، شدتها حدة ودقة البرهان الرياضى، فاعتمدت فى الاستدلال على قضاياها على الإحصاء والأرقام

والجداول والرسوم البيانية، ولا شك أن قدرا ضروريا من هذه الوسائل كلها، مهم لمخاطبة العقل الحديث، ولإثبات جدية البحث وصرامته، ولكن المبالغة فيها قد تؤدى إلى الابتعاد عن مناخ الاستدلال البلاغى، وعن مذاق المحاجة الأدبية، ولعل العودة إلى طريقة المحاجة المنطقية اللغوية القديمة - إذا كان لابد من القرب من أحد الطرفين - وتطويرها بما يلائم وسائل التطور التى اكتسبتها دراسات اللغة والبلاغة الحديثة قد يكون أهدى سبيلا، وأكثر إنعاشا لروح الدراسات البلاغية، ومن النماذج التطبيقية فى الدراسات البلاغية الحديثة لهذا الاتجاه كتاب «اللغة العليا»[1] Haut langage لجون كوين، الذى ترجمناه إلى العربية، ويحتوى هذا الكتاب على نص من نصوصه.

هناك منعطف آخر ينبغى التنبه ونحن نستعير طريقة الإقناع والاستدلال من البلاغة القديمة - ويكمن فى أن الاستدلال هناك كان يدور حول «بلاغة العبارة الشعرية»، ونحن الآن قد انتقلنا إلى «بلاغة النص الأدبى»، وهو انتقال أملاه تنوع الأجناس التى لم يعد يملك الشعر فيها إلا الجزء على حين أنه كان يمتلك الكل، ثم أملاه اختلاف وسيلة بناء النص فى الأجناس الأخرى ذات الطبيعة المتلاحمة، وحتى فى الجنس الشعرى الغنائى ذاته، الذى يجنح إلى بلاغة النص بدلا من بلاغة العبارة، أو على الأقل يضع عينه عليهما معا، وفى هذا المجال، فإنه ينبغى أن يقال إن مواجهة الأجناس الأدبية الجديدة مواجهة بلاغية، تعتبر تحديا حقيقيا، وجهدا ينبغى أن تحشد من أجله القوى، لأنه قد يكون علينا أن نواجه مثل هذه الأجناس من خلال البلاغة التجريبية لا من خلال البلاغة المثالية، بمعنى أن علينا أن نكتشف بلاغتها من داخلها، لا أن نخلع عليها بالضرورة أنماطا بلاغية معدة، ولا أن نرفض بالضرورة طبعا التقاء بعض هذه الأنماط بها، وقد يكون منهج «القراءة» الفنية الذى يتم اللجوء إليه الآن أحيانا، خطوة هامة فى هذا الطريق إذا كانت قراءة ذات طابع «بلاغى» بمعنى أن يكون جانب من اهتمامها موجها إلى اكتشاف النسق الفنى فى بناء التعبير الذى يحتذيه النص أو يقترحه، وأثر ذلك

(١) صدرت الطبعة الأولى لترجمتنا عن المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٥.

النسق فى الإقناع بهدف ما يتحرك نحوه مجمل العمل الأدبى، على أن هذا النوع من القراءة قد ينتهى إلى اكتشاف نسق معين لنص معين، وهو بذلك يقدم خطوة أولى تتطلب خطوة ثانية، تتمثل فى اكتشاف نسق بلاغى أوسع دائرة تلتقى حوله جملة من النصوص أو جنس أدبى معين.

على أن البلاغى الحديث حين يحاول أن يعتمد على الاستدلال فى محاولة لإقناع المتلقى باتجاه العمل الفنى وهدفه، فإن عليه أن ينتبه كذلك إلى الانتقال الذى حدث فى مزاج القارئ الحديث، وانتقل خلاله من دائرة «الإقناع السمعى المجرد» إلى «الإقناع البصرى المحسوس».

إن الانتقال الواسع النطاق من عالم المشافهة إلى عالم القراءة، فى ميدان المعرفة قد ترك أثره الواسع على متلقى الأدب العربى، وعلى طريقة بناء النص التى يستريح إليها، ومن ثم طريقة الاستدلال التى يرغب أن يدور النقاش حولها، ثم إن ميدان الإقناع والاستدلال قد ولجت إليه وسائل أخرى، أخذت من الإعلام والإقناع فنا وعلما.

واستخدمت وسائل العلم الحديث من التجسيد والتمويه والتحليل والمزج بين معطيات الحواس، والتداخل بين الفنون والآداب، واستثمار معطيات العلم، والنزعة إلى التجريب، وامتداد بحوث اللغات والآداب إلى آفاق لم تكن تمس من قبل، كل ذلك خلق متلقيا من نمط جديد، لابد أن يجرب معه البلاغى الجديد وسائل فى الاستدلال والمحاجة طيعة متطورة محافظة على توازنها، بين وظيفة البلاغة القديمة فى الإقناع وبين روح الأدب فى مخاطبة مزيج الذوق والوجدان والعقل، وبين روح العصر فى ذوبان كثير من الحدود الصارمة بين الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والتقدم العلمى.

هل يمكن فى إطار هذا الهدف البعيد، أن نبدأ فى قراءة جملة من نصوص البلاغة فى عصورها المختلفة ولغاتها المختلفة، لعلنا نعيد الإصغاء من جديد، إلى

جانب من هذه الروح العتيقة الخافتة، التى يمكن أن يكون فى محاولة الاستماع إليها، المرة بعد المرة، ومحاولة التقاط نغمتها الصحيحة، بعض من الخير لفكرنا وأدبنا؟

ذلك ما طمحت إلى جانب منه من خلال هذه الدراسة المتواضعة، والله يهدى إلى سواء السبيل،

أحمد درويش

القاهرة فى ٢٦ فبراير ١٩٩٨

مدخـل

تعود كلمة البلاغة فى أصل اشتقاقها اللغوى إلى معنى التبليغ والتوصيل، أى القدرة على نقل معنى يعتمل فى النفس إلى خارجها وتبليغه إلى آخر، وذلك يتم عن طريق الكلام بالدرجة الأولى، ولكنه يتم كذلك عن طريق الوسائل البشرية الأخرى المساعدة للكلام، سواء ما يساعد منها على نقل ذلك الكلام للسامع المباشر مثل الإيماءات والإشارات، ودرجة الصوت ارتفاعا وانخفاضا وتنغيمه بحسب الموقف والسياق، ووضوح مخارجه وربط الخيط بين المتكلم وسامعه، أو تلك الوسائل التى تساعد على نقل الكلام لسامع غير مباشر من خلال حاجز المكان أو الزمان، وأشهر تلك الوسائل فى تاريخ الإنسان هى «الكتابة» التى وسعت من معنى التوصيل وأكسبته بعدا كبيرا فى المكان، وامتدادا غير متناه فى الزمان.

من خلال هاتين الدائرتين الكبيرتين للتوصيل، واللتين تشملان السامع المباشر، والمتلقى غير المباشر، تعددت المحاولات البشرية لتجويد الأداء وإحكام التوصيل والتبليغ، والدقة فى لمس مواطن النفس المراد إيقاع التأثير عليها، وتجسد ذلك كله من خلال فنين كبيرين هما: فن الخطابة وفن الكتابة.

الكتابة والخطابة إذن لونان من الفن، ومعنى ذلك أن وراء النبوغ فى كل منهما جانبا من الاستعداد الفطرى لا يمكن التقليل من قيمته، وبانعدام هذا الجانب، قد يكون المرء مفكرا أو عالما أو فياض المشاعر، لكنه لا يكون بالضرورة خطيبا أو كاتبا أو شاعرا، وفى مقابل ذلك فإن هناك حقيقة أخرى ينبغى التأكيد عليها وتتمثل فى أنه لا يكفى توافر هذا الجانب الفطرى لكى يكون المرء خطيبا مفوها أو شاعرا مفلقا وإنما ينبغى أن تروى بذرة «الفن» فى نفسه بحصاد «العلم» وهو علم مستخلص بدوره من تاريخ هذا الفن ومن التجارب الكبيرة فيه.

هكذا تتحول عن طريق الفن والعلم ومن خلال تاريخ بشرى متشابك ومعقد، تتحول هذه الرغبة الإنسانية الغريزية فى «التبليغ» إلى علم «البلاغة» أو إلى فن القول تبعا للمصطلح الذى اختارته اللغات الأوربية للتعبير عن هذا العلم Rhetorique، والذى ترجمه العرب قديما عندما نقلوا مباحث اليونان فى هذا الفرع باسم ريطوريقا.

ولا شك أن كل آداب الأمم الراقية فى الحضارات المعروفة لنا قد أسهمت بدرجة أو بأخرى فى تطوير رغبة «التبليغ» إلى فن «البلاغة» وقدمت نصيبا مرئيا أو غير مرئى فى تطوير المفهوم العالمى لهذا الفن، ولكن تتميز مجموعة من بين هذه الحضارات بتبادل التأثر بينها فى هذا المجال، ونعنى بها تلك الحضارات الإغريقية والرومانية واللاتينية فى القديم، والحضارة العربية الإسلامية فى الوسيط والحضارة الأوربية الحديثة. هذه الحضارات تبادلت الحوار بينها عبر الزمان فى قضايا القول وفنه، وتبادلت فيما بينها التأثير والتأثر، ويكفى أن يرد على الذهن اسم مثل أرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد، وتمثل جهوده امتدادا من ناحية ومعارضة من ناحية أخرى لجماعة السوفسطائيين التى عرفت فى تاريخ اليونان قبل أرسطو ومحاوراتهم مع أستاذه سقراط ولردود أفلاطون عليهم. ثم كانت جهود أرسطو نفسه موضع اهتمام الأجيال اللاحقة من حضارات مختلفة تم تناولها بالترجمة والشرح والتحليل على يد أعلام الحضارة العربية الإسلامية من أمثال الفارابى وابن رشد وابن سينا، وعن طريق شروحهم وترجماتهم عرفت أوروبا فى العصور الوسطى مجهودات هذا الرائد، وكان العرب قد تمثلوه بطريقتهم وبما يتفق وحضارتهم، فأعاد الأوربيون تمثله من بعض الزوايا بما يتناسب مع مفهوم الشاطئ الآخر للبحر المتوسط عن فن القول وبناء التعبير، وفى هذا الصدد فلقد كانت ترجمات وشروح «بوهل» و«سانت هيلر» و«جروس» و«إميل رويل» وغيرهم امتدادا حضاريا، وإن تغيرت نغمته لمجهودات كل من الفارابى وابن رشد وابن سينا.

ثم كانت مجهودات النقاد الأوربيين المحدثين ومحاولاتهم تطوير فن البلاغة القديم والاستفادة منه إلى أبعد مدى فى اكتساب معمار العمل الفنى، وهى مجهودات يتأثر بها بلاشك الدارسون العرب المحدثون، وينبغى ألا تكون بعيدة عن عين دارسى البلاغة والمهتمين بفن القول تأكيدا للدورة شبه الدائمة لمظاهر الحضارة والتى ينبغى تلمسها حيث هى والعمل على الاستفادة منها بدلا من عقد الذراعين على الصدر والوقوف فى جمود فى انتظار أن تطوف مظاهرها بنا مرة أخرى.

إن فن القول على امتداد هذه الرحلة الطويلة لم يكن من الممكن له أن يتشكل أو أن يتطور بمعزل عن فروع المعرفة الإنسانية الأخرى. وليس القول فى نهاية المطاف إلا تعبيرا عن حصاد هذه المعرفة، وعن العقائد التى تتابعت عليها، فالفلسفة اليونانية القديمة ونظرياتها فى الخير والشر والإنسان والطبيعة، وتعدد الآلهة وتنازعها الاختصاص وصراعاتها المتكررة ووقوع الإنسان ضحية لتلك الصراعات أحيانا، ومحاولته الفكاك من أسرها حينا آخر، ثم نظريات اليونان فى الفنون الجميلة الأخرى بالإضافة إلى النظم السياسية والقضائية وما كانت تستتبعه من كثرة الحوار والجدل وانتصار الحق حينا والباطل أحيانا، والمناداة بالواقعية عند البعض وبالمثالية عند الآخرين. كل ذلك كان له أثره فى تولد الشرارة الأولى لعلوم البلاغة ثم لنموها وتطورها فى الحضارة الإغريقية.

ولا يمكن كذلك تصور البلاغة العربية بمعزل عن الإسلام وخاصة أن البلاغة كانت هى معجزة القرآن الأولى، والتحدى الذى عجز العرب معه عن الإتيان بآية من مثله، وقد ولدت علوم البلاغة عند العرب لكى تخدم فى البدء هدفا دينيا وتطورت مباحثها على يد علماء الكلام وعلماء الإعجاز القرآنى وعلماء تفسير القرآن واعتمدت شواهدها فى كثير من الأحايين على الآيات القرآنية تحاول أن تستخلص منها قواعد التعبير الجميل ليستضىء به الأدب العربى، وقد رفع الراية من قبل فى معركة التعبير المعجز.

ونفس الظاهرة تتكرر فى البلاغة الأوربية الحديثة، فظواهر التجديد فيها مرتبطة بفلسفة العصر الذى توجد فيه، وليس مصادفة أن يأتى مقال «بوفون» الشهير الذى يحمل عنوان: «مقال فى الأسلوب»، والذى كان من الأعمال التى لقيت دويا هائلا، وأثرت على تطور البلاغة الأوروبية الحديثة، ليس مصادفة أن يجىء هذا المقال البلاغى فى أعقاب مقال «ديكارت» المشهور «مقال فى المنهج» وهو المقال الفلسفى الذى أرسى أسس التفكير العقلى ومناهج البحث، بل إن صاحب «مقال فى الأسلوب» كان هو نفسه واحدا من علماء النبات المبرزين وممن تأثروا بآراء «نيوتن» ونقلها إلى اللغة الفرنسية.

وليس شيوع البلاغة الآن فى النقد الأدبى الحديث فى الغرب بمعزل عن شيوع المذهب البنائى الذى يدين بدوره إلى ثورات تمت فى فروع أخرى من فروع المعرفة الإنسانية، مثل التجديد فى الدراسات اللغوية على يد «دى سوسير» ومدرسته ثم على يد مدرسه «تشومسكى» ومدرسته، وكذلك التجديد الفلسفى على يد «هيدجر» وتلاميذه.

دراسة تاريخ البلاغة إذن لا يمكن أن تتم إلا من خلال جولة عامة يتم فيها الاحتكاك بكثير من فروع المعرفة، وهو تاريخ لم تقل فيه بعد الكلمة الأخيرة، بل إنها لا يمكن أن تقال، فما دام الإنسان كائنا متكلما فسوف يسعى دائما إلى تطوير أداة الكلمة لديه، لأن ذلك السعى فى الحقيقة هو جزء من السعى الدائم إلى تطوير جوهر الإنسانية ذاته.

* * *

البلاغة فى الحضارة الإغريقية

١ - السوفسطائيون:

عرفت اليونان فى القرن الخامس قبل ميلاد المسيح حركة ثقافية وعلمية وفكرية متوهجة، كانت الفلسفة على نحو خاص قد كثرت أبحاثها وتعدد المشتغلون بها، ولكنها كانت تدور غالبا حول الميتا فيزيقيا أى ما وراء الطبيعة. وساعد على ذلك، الطبيعة الدينية للمعتقدات اليونانية، حيث تعدد الآلهة وتنازعها والحروب الدائرة بينها وشرر هذه الحروب الذى يتساقط غالبا على رأس الإنسان.

فى وسط هذا الجو ظهرت جماعة أطلقت على نفسها اسم السوفسطائيين، وقد اشتق الاسم من كلمة Sophia أى الحكمة، وهى نفس الكلمة التى اشتق منها الفلاسفة اسمهم وأصبحت كلمة فيلسوف Philosphe تعنى محب الحكمة وكلمة سوفسطائى Sophiste تعنى معلم الحكمة [١]، لكن الكلمة الأخيرة أخذت ظلالا أخرى من المعنى خلال رحلتهما الطويلة وهى ظلال ابتعدت بها عن معناها الأصلى، فأصبح يفهم منها الآن معنى محب الجدل لذات الجدل، وهذا المعنى اكتسبته نتيجة للهجوم الشديد الذى تعرض له السوفسطائيون من خصومهم بدءا من سقراط وحتى عهد قريب.

ولم تكن الاتهامات الجدلية التى وجهت إلى هذه الجماعة باطلة كلها، ولكنها لم تكن كذلك حقا كلها، فحقيقة كان يهتم السوفسطائيون بالحوار والجدل. ولكن ذلك كان تابعا لفلسفة خاصة بهم، ولنذكر أولا هنا أنهم كانوا أول من اهتم بوضع قوانين للبلاغة وفن القول فى الحضارة القديمة [٢]، ومن ثم فى دائرة حضارات المنطقة التى نحن بصددها، وأنه نتيجة للحوار معهم والرد على آرائهم تولدت عند

(1) Voir. diction. etymologique larousse pp. 561 et 701 paris 1964.

(2) Voir. Philippe van - tieghem. Diction. des litteratures V - 2 Rhetorique.

سقراط وعلى نحو خاص عند أرسطو فيما بعد قواعد بناء العبارة وتنظيم أجزاء القول، وهى القواعد التى كان لها أثر كبير فى تاريخ البلاغة بصفة عامة. وأنهم كذلك كانوا أول من احترف الثقافة وتقاضى أجرا على التعليم إذ كانوا ينتقلون من مدينة إلى مدينة يعقدون حلقات الدروس فيلتف حولهم الناس والشباب خاصة، يدفعون الأجر ليتاح لهم الاشتراك فى تعلم فن التعبير والجدل الذى يكسبهم مهابة فى الحياة العامة وقدرة على الإسهام فى الحياة السياسية.

ويصف لنا أفلاطون فى كتابه الذى كتبه عن بروتاجوراس وهو أحد زعماء السوفسطائيين، مشهد حلقة من حلقات دروسهم التى شاهدها سقراط فى منزل صديقه جالياس. يقول سقراط: «وصلت أنا وصاحبى إلى باب جالياس ولما وصلنا إلى الباب وقفنا لنكمل موضوعا كان يشغلنا فى أثناء الطريق، وحين فرغنا منه طرقنا الباب ففتح الخادم الذى كان يستمع لحوارنا. وقال: إن سيدى فى شغل ولا يستطيع مقابلتكم. فقلنا: لا نريد سيدك ولكن نريد بروتاجوراس». ففتح ودخلنا فرأينا السوفسطائى الكبير يمشى الردهة ذهوبا وجيئة وحوله صاحب الدار وأناس كثيرون، تبينا منهم أبناء بركليس (الخطيب اليونانى) وكثيرين من شباب أثينا جاءوا يتعلمون الصنعة وفى وسطهم بروتاجوراس، يشنف أسماعهم بصوته ونبراته وهم يرددون ما يقول، وكان منظر هذه الفرقة من المناظر التى أمتعتنى حقا متعة لم أعرفها فى حياتى. كان إذا تقدمهم هرعوا يمينا وشمالا ليدركوه وليجتمعوا حوله، وإذا قرب منهم ابتعدوا عنه احتراما وإجلالا. [1]

وهذا الإقبال من الناس على تعاليم السوفسطائيين والالتفاف حولهم مرجعه بالدرجة الأولى إلى الفلسفة التى انتهجها هؤلاء، وكانت مغايرة لما جرى عليه العرف عند الفلاسفة اليونانيين من قبلهم، لقد كان اهتمام الفلاسفة موجها إلى مسائل ما وراء الطبيعة ولكن حاول السوفسطائيون «أن ينزلوا الفلسفة من السماء إلى الأرض» [2] أى أن يهتموا بالإنسان ومشاكله وعلاقته بالطبيعة وبالغير.

---

(١) نقلا عن د. إبراهيم سلامة. كتاب الخطابة لأرسطوطاليس ص٢٣، ٢٤.

(٢) Encyclopedia Universalis . V. 15 P. 172.

ولقد عبر بروتاجوراس عن هذه الفلسفة الجديدة من خلال أسطورة تبين موقع الإنسان من الكائنات المحيطة به، وهى أسطورة «إبيميتى» Epimethe. وتقص الأسطورة أن إبيميتى إله أخرق، أوكل إليه كبير الآلهة مهمة توزيع القدرات والأعضاء على الكائنات الحية لكى تتمكن من الدفاع عن نفسها وأعطاه مجموعة من تلك القدرات وهذه الأعضاء فأسرف فى توزيعها على الحيوانات والطيور فلما وصل دور الإنسان كان قد نفذ ما لدى «إبيميتى» من قدرات وأعضاء، وهكذا قدر للإنسان أن يبقى بلا ريش ولا شعر ولا جناح ولا مخلب ولا ناب، وأن يواجه وهو أعزل حيوانات من حوله تملك كل هذه الوسائل وطبيعة تملك وسائل أقسى، وأحس كبير الآلهة بالخطأ الذى وقع فيه «إبيميتى» فقرر أن يعوض الإنسان عن نقص أسلحته فأعطاه ميزتين لا توجدان عند غيره من الحيوانات، أعطاه القدرة على استخدام النار وأعطاه المهارات الفنية المختلفة، وأصبح على الإنسان من خلال هاتين الميزتين أن يحمى نفسه فى مواجهة الكائنات الأخرى وأن يستكشف أسرار الطبيعة المحيطة به.

هذه الأسطورة التى يطرحها السوفسطائيون يحاولون من خلالها أن يلفتوا أنظار الفلاسفة الآخرين إلى أن الكائن الذى يحتاج إلى أن نركز التفكير حوله هو الإنسان، فى علاقته أولا بنفسه وإدراكه لقواها الخفية، وكذلك فى علاقته بالغير، وأخيرا فى علاقته بالطبيعة، وتلك المحاولات ساهمت بالفعل فى إنزال الفلسفة من السماء إلى الأرض. وجعلت سقراط منافس السوفسطائيين يطلق صيحته المشهورة: «اعرف نفسك بنفسك». لكن الجانب الذى يهمنا فى تاريخ البلاغة هو تفسير السوفسطائيين لمفهوم «المهارات الفنية» التى منحها الإنسان فى أسطورة «إبيميتى» أن المهارات العملية بالطبع تتصدر القائمة عند الوهلة الأولى، لكن بروتاجوراس يضرب لنا مثلا تتضح منه أهمية المهارات الأخرى، يقول: هب أننا أمام مريض يحتاج إلى علاج وانتدبنا له طبيبا ذا مهارة فائقة فى فنه فنجح فى تشخيص المرض ووصف الدواء أو أشار باستخدام المبضع. عند هذا الحد تكون المهارة الفنية للطبيب قد وصفت الطريق إلى العلاج. ولكن هب أن المريض رفض أن يتعاطى الدواء أو أن يستسلم لمبضع الجراح، فإن المرض لن يزول، ونحن فى هذه

الحالة محتاجون إلى شخص آخر ذى مهارة أخرى هى مهارة «الإقناع» لكى يقنع المريض بضرورة قبول نتائج المهارة الأولى، وذلك الشخص لابد أن يكون مسلحا ببلاغة القول حتى ينجح فى أداء مهمته.

هكذا يضع بروتاجوراس المهارة العملية والقولية على قدم سواء، بل إنه عند التأمل يجعل الأهمية لفن القول، وما دامت المهارات العملية تكتسب بالتعلم وتستهدف لذاتها، فإن فن القول أيضا ينبغى أن يأخذ نفس القدر من الاهتمام، وينبغى أن تدرس اللغة لذاتها، وفى هذا الصدد ينبغى الإشارة إلى أن السوفسطائيين هم أول من درس الكلام من زواياه اللغوية لذاتها واهتموا بمسائل القواعد والدراسات اللغوية وبناء العبارة وفنون البلاغة.

لكن المشكلة التى لم يرض عنها الفلاسفة والمفكرون اليونانيون فى الفكر السوفسطائى هى مشكلة عدم ربط الفن بالمفهوم السائد للأخلاق، أو بالمعايير الثابتة المتفق عليها. لقد كان السوفسطائيون يرون أن الإنسان كائن ممزق قلق أمام حرمان الطبيعة له من وسائل الاستقرار والأمان، وأن المفاهيم السائدة أمامه للحقيقة والعدالة مفاهيم مضطربة، فالحقيقة تظل دائما نسبية وهى تتغير تبعا لكثير من العوامل. والعدالة تغير وجهها من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، وتميل فى كثير من الأحيان مع موازين القوى حيث تميل، والحقائق الخارجية المحسوسة لا يمكن أن تكون بدورها مطلقة، فالحواس ذاتها متفاوتة، والعالم الذى نتعامل معه ليس إلا عالما ظاهريا، ونتيجة لكل ذلك فليس هناك ما يسمى بالحقائق العامة التى يمكن الاهتداء بها، وليس أمام الإنسان - فى رأى السوفسطائيين - إلا الاعتماد على هدفه هو الخاص، وحقيقته الخاصة، والدفاع عنها بمنطق بليغ، ومن هنا كانت أهمية البلاغة فى نظرهم.

هذا الموقف من السوفسطائيين عد من معارضيهم موقفا غير خلقى، وشرعوا يردون عليهم ولم يكن من الممكن الاهتمام بآرائهم وحدها وإغفال قواعدهم البلاغية، فكان لابد من مناقشة آرائهم البلاغية أيضا، ومن هنا أفاد السوفسطائيون البلاغة بطريق مباشر وغير مباشر حين جعلوها موضعا لحوار الفلاسفة والمفكرين وفتحوا باب النقاش حولها على مصراعيه.

٢ - أرسطو:

حين يرد ذكر اسم أرسطو فى تاريخ البلاغة أو النقد أو الفلسفة فإنه يثير غالبا اسمين آخرين سبقاه وهما «سقراط» و«أفلاطون» فالثلاثة تدرجوا بأفكار متجانسة، وأضاف كل منهم إلى فكر الآخرين مما جعل مجمل فكر هذا الثالوث يقدم صورة متكاملة للفكر الإغريقى من كثير من زواياه.

ولقد رأينا جانبا من الاتصال بين سقراط وجماعة السوفسطائيين، وعلمنا أن أفلاطون خصص كتبا للحديث عن أعلام هذه الطائفة، وقد عاد أفلاطون لمناقشة وضع الخطباء والشعراء مرة أخرى فى كتابه «الجمهورية» حين صنف مراتب الناس فى مجتمع فاضل يتخيله، وكان لابد أن يتم التصنيف على الأساس العلمى أولا والأخلاقى المساعد فى بناء الجمهورية ثانيا، ومن هنا فقد أحل الصناع والحرفيين والحراس منزلة تتقدم على منزلة الشعراء والخطباء، وأوضح أن الغاية الأولى للخطيب القضائى ينبغى أن تكون محاولة التكفير عن الذنب الذى ارتكب ضد العدالة، لكى يؤدى بذلك خدمة خلقية للجمهورية، وربط أرسطو بذلك بين الفن والخلق.

لكن أرسطو حاول أن يوسع من هذه النظرة المحدودة لعلاقة الأدب بالحقيقة بمعنى أنه إما أن يكون معها أو أن يكون ضدها. وفرق أرسطو بين ما يسمى بالحقيقة الثابتة وتلك يمكن الالتقاء بها فى المجال العلمى، والحقيقة النسبية وهى التى تعتمد على ما أسماه أرسطو بالقياس المضمر وهو القياس الذى يتكون من مقدمات ونتائج احتمالية ظنية لاحتمية، وتلك الحقيقة يمكن أن نلتقى بها فى مجال الخطابة حيث تتيح لنا أن نذكر ما للشىء وما عليه.

ولقد حاول أرسطو أن يوضح طريق تطبيق ذلك القياس المضمر فقاده ذلك إلى تفصيلات فى فن الخطابة والبلاغة، ولقد كان أرسطو من هذه الزاوية متفوقا على سابقيه من حيث نجاحه فى تقديم أصول الفن ومبادئه للناس، فى قواعد عامة يسهل تعلمها، كان السابقون عليه يهتمون بتقديم قدرتهم على المهارة فى الفن، أكثر من اهتمامهم بتفصيل قواعده، وهم فى ذلك على حد تعبير «توروت»:

«أشبه بهؤلاء الذين أرادوا أن يعلموا غيرهم صناعة الأحذية، فبدلا من أن يفصلوا أجزاءها كانوا يكتفون بعرض الأحذية أمام المتعلمين». [1]

لقد انتهى أرسطو إلى وضع هيكل عام للعناصر البلاغية التى تنظم العمل الأدبى خطابة كان أو مقالا، وهو هيكل ظل يحظى باهتمام البلاغيين والأدباء حتى العصر الحديث. ويشتمل هذا الهيكل على عناصر ثلاثة:

العنصر الأول:

هو الابتكار Invention، ويعنى به أرسطو تجميع الوسائل الضرورية أو المواد الخام التى سوف يتشكل منها المقال أو الخطبة، ومن بين هذه الوسائل تأتى وسائل الاحتجاج. وقد أشرنا إلى رأى أرسطو فى إمكانية اللجوء إلى القياس المضمر القائم على مقدمات احتمالية والمؤدى بالضرورة إلى نتائج ظنية. وذلك اللون من القياس يوسع من مجال الحركة أمام صانع العمل الأدبى، ويجعله غير مضطر للاصطدام بالحقيقة معها أو ضدها، ومن هذه الوسائل كذلك ما يسميه أرسطو بالأفكار المشتركة، ويعنى بها اللجوء إلى المعلوم الشائع للخلاص منه إلى المجهول الذى يراد الوصول إليه، وقيمة هذا العنصر تكمن فى أنها تحاول أن تربط السامع أو المتلقى بالمتكلم أو الكاتب وتتدرج به فى غير تعسف لكى توصل إليه الأفكار الجديدة ثم تأتى المشاعر لكى تمتزج مع الأفكار العامة والحجج فى حمل السامع على الإقناع.

العنصر الثانى:

هو عنصر الترتيب Dispositin. ويعنى به تنظيم الوسائل التى وردت فى العنصر الأول بحيث تبدو الأفكار فى النهاية متناسقة ومحكمة. وقد عبر «بوالو» صاحب كتاب «فن الشعر» عن فهمه لطريقة تنفيذ هذا العنصر ببيت شعرى على طريقته فى نظم قواعد، يقول:

Avant donc d'ecrir, apprenez a penser

«قبل أن تكتب عليك إذن أن تتعلم كيف تفكر».

(١) د. سلامة. السابق. ص ٣٦.

ويفصل شراح أرسطو عنصر الترتيب فيوصون بأن يتحول العمل إلى مدخل عام Exrode وعرض للفكرة الرئيسية propos وتقسيم لها إلى أجزائها الرئيسية division ثم سرد وتنفيذ لهذه الأجزاء Naration .

ثم يأتى العنصر الثالث:

وهو عنصر الفصاحة Elocution وهى تحل من الخطابة كما يقول الأقدمون محل الألوان من الرسم، وتفصيل القول فى طريقة محاولة تحقيق الفصاحة فى العمل الأدبى هو المجال الواسع لعلم البلاغة بتفريعاته المختلفة، لكن هناك فى المنهج الأرسطى سمات عامة للأسلوب تكسبه الفصاحة مثل الصفاء والتجديد وعدم التكلف وعدم السوقية والاتساق بين أجزائه.

هذا هو التقنين العام للهيكل البلاغى المنشود تبعا للبلاغة الأرسطية[١]، ولقد كان لهذا التقسيم، كما كان للمباحث والأمثلة التى أخرجته ووضحته، كان لكل ذلك أثره على تطور تاريخ الدراسات البلاغية، وخاصة أن كتاب أرسطو كان من بين الكتب التى ترجمت فى وقت مبكر إلى كثير من اللغات، وفى مقدمتها اللغة العربية فى العصر العباسى.

يقول ابن النديم صاحب كتاب الفهرست فى المقالة السابعة التى عقدها للحديث عن «الفلسفة والعلوم القديمة عند الحديث عن أرسطو وكتبه التى نقلت إلى العربية»: ومنها الكلام على ريطوريقا ومعناه الخطابة يصاب بنقل قديم، وقيل إن إسحق نقله إلى العربى، ونقله إبراهيم بن عبد الله، فسره الفارابى أبو النصر، رأيت بخط أحمد بن الطيب هذا الكتاب بنقل قديم». [٢]

وهذه العبارة المجملة لابن النديم تحمل فى طياتها كثيرا من التفصيلات، فالكتاب أولا لاشك فى أنه قد ترجم وقد اعتمد ابن النديم فى حكمه على أعلى درجات التوثيق وهى الرؤية الشخصية حين قال «رأيت بخط ابن الطيب هذا

---

(١) Voir. Arisсto, rhetorique, par Dufour Paris 1932.

(٢) الفهرست لابن النديم، تحقيق جوستاف فلوجل، طبعة باريس ١٨٧١، الجزء الأول، ص٢٥٠.

الكتـاب» ونص ابن النـديم يدل إلـى جـانب وجـود التـرجـمـة فى ذاتهـا، علـى وجـود محـاولات مـتـعـددة منهـا، فـهناك «ترجـمـة إسـحق» وهـو إسـحق بن حنين أحـد كـبـار المترجمين العرب الذين نقلوا إلى العربية كثيرا من الآثار اليونانية، وقد مات إسحق فى نهـاية القـرن الثـالث الهـجـرى سنة ٢٩٨هـ، لكن نص ابن النـديم لا يتـحـدث عن إسـحق علـى سـبـيل القطع، ولكنه يورده بصـيـغـة التـشكيك، فـهـو يقـول: «وقـيل إن إسـحق نقله إلى العـربى» وهذا التشكيك يدفع بعض البـاحثين إلى طرح احتمـال أن يكون المترجم هو حنين الأب والد إسحق وقد كان أيضا من كبار المترجمين فى ذلك العصر، وقد مات حنين الأب فى سنة ٢٦٠ هـ.

وعلى كـلا الاحـتـمـالين يكون الكتـاب قـد عـرف ترجـمـتـه الأولى فى النصف الثـانى من القـرن الثـالث الهـجـرى، أو فى أواخـر النصف الأول منه، وهذا التـاريخ له أهـمـيـتـه، فالجـاحظ صـاحب أول كتاب فى «البـلاغة العـربية» بمعناهـا العـام مـات فى سنة ٢٥٥ هـ، وابـن المعتـز صـاحب أول كـتـاب فـى القـواعـد التـفـصـيلية لبـعض ألوان البـلاغة وهو كتاب البـديع مـات سنة ٢٩٦، ومـعنى ذلك أن كـتاب الخـطابة لأرسطو ترجم إلى العـربيـة فى هذه الفتـرة التى بدأ فـيهـا التـأليف البـلاغى - وهـو مـا يدفـع كثيرا من الباحثين إلى تلمس آثار بعض آراء أرسطو على البلاغة العربية. [1]

لكن هـناك ترجـمـات أو شـروحـا أخـرى تفـهم مـن نص ابن النديم حـين يقـول «ونقله إبراهيم بن عـبـد الله، فـسـره الفـارابى أبو النصـر» فـهنا إشـارة إلى ترجـمـة أخرى لإبراهيم بن عبد الله الكاتب، وإلى شرح الفـارابى، ومن المعروف أن الفلاسفة العـرب قـدمـوا شروحـا لكتب أرسطو كان لهـا دور حـاسم فـى تقديم فكر أرسطو إلى حـضـارة العـصـور الـوسطى بصـفـة عـامـة، سـواء فـى الجـانب العـربى أو الجـانب الأوربى. وفى هـذا الصـدد فـإن كـلا من الفـارابى وابن سـينا قـدم تفـسـيـرا لكتـاب الخطابة لأرسطو. ويبقى بعد ذلك من عبارات ابن النديم وصفه لإحدى الترجمات بأنها «نقل قديم» وهـى عبارة تدل على وجود نسخة قديمة مجهولة المترجم، ومعنى

(١) انظر على سبيل المثال: د. طه حسين: مقدمة فى البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر، وانظر كذلك د. إبراهيم سلامة، كتاب الخطابة لأرسوطاليس ترجمة وتقديم.

كونها قديمة أنها ترجع إلى تاريخ أقدم من ترجمات إسحق وحنين.. أى أنها يحتمل أن تصعد إلى بداية القرن الثالث الهجرى أو قبل ذلك، وقد ظلت هذه الترجمة المشار إليها مجهولة حتى حققها عبد الرحمن بدوى ١٩٤٩ ونشرها وإن كان اسم مترجمها قد ظل مجهولا [1]. وقد اعتبرت بعض الشروح والترجمات العربية لأرسطو أساسا اعتمد عليه الأوربيون، ومن ذلك شرح الفارابى لكتاب الخطابة الذى ترجمه إلى اللاتينية «هرمانس اليمانسر» ١٢٥٦ وطبع فى البندقية سنة ١٤٨١، ومن ذلك أيضا هذا النص المجهول الذى أشرنا إليه، والذى يعد الآن أقدم مخطوط لكتاب الخطابة بما فى ذلك المخطوطات اليونانية نفسها حيث يرجع أقدمها إلى القرن العاشر الميلادى (الرابع الهجرى) على حين يعود المخطوط العربى إلى أوائل القرن التاسع (الثالث الهجرى).

على أن الفكر العربى لم يكتف بكل هذه الترجمات لكتاب الخطابة لأرسطو فاستؤنفت المحاولات فى العصر الحديث لإعادة تقديم ترجمات له، إما من الأصل اليونانى مباشرة أو عن طريق اللغات الأوربية الحديثة التى اهتمت بإعادة تقديم ترجمات علمية لكتب المعلم الأول كما يسمونه، ومن بين هذه الترجمات العربية الحديثة تأتى ترجمة إبراهيم سلامة لكتاب الخطابة مستعينة بالترجمات الفرنسية وتعليقاتها.

هكذا يمثل كتاب أرسطو فى الخطابة حلقة تصل الفكر العالمى فى هذا الفرع من قبله ومن بعده، وفى الوقت ذاته يمثل قاسما مشتركا يلتقى حوله فكر البلاغيين فى منطقة حضارات البحر المتوسط، حيث يستعين الأوربيون فى العصور الوسطى بالترجمات والشروح العربية لأرسطو، وتدور دورة الحضارة فيستعين الدارسون العرب فى العصر الحديث بالترجمات والشروح الأوربية لذلك المعلم الأول.

---

(١) انظر: أرسطوطاليس: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوى. مكتبة النهضة ١٩٥٩.

محاولات ابن رشد
لتعريب الأفكار النقدية والبلاغية لأرسطو

على الرغم من أن التفكير البلاغى والنقدى قد يبدو للوهلة الأولى متصلا بالجانب الشكلى من اللغة الذى قد يصعب نقله من لغة إلى لغة أخرى، على عكس الجانب الفلسفى من اللغة الذى قد تكون حركته بين اللغات أكثر طواعية دون اصطدام بفوارق الشكل الذى يمكن أن يتلبسها أو تتلبسه فى اللغة التى ينتقل إليها.

على الرغم من هذا فقد أثبت التفكير النقدى والبلاغى لأرسطو، قدرة هائلة على التحرك على المسار الأفقى والرأسى على خريطة اللغات والأزمنة واستطاع أن يجدد حيويته من فترة إلى أخرى من خلال «وسائط» تجسدت فى شخصيات كبار «الشراح» والملخصين لأرسطو فى اللغات المختلفة، ولقد كان ابن رشد من أهم الوسائط البشرية من خلال ما قدمه من جوامع وتلخيصات وشروح، وهى مجهودات كان ينبغى أن يكون لها أثرها فى مجال التطور الفلسفى والنقدى والبلاغى فى وقت واحد، سواء فى اللغة التى كتبت بها، وهى العربية أو فى اللغات التى انتقلت إليها، كاللاتينية والعبرية منذ العصور الوسطى، لكن الذى يتتبع مجرى التأثير المتوقع، لابد أن يلاحظ لونا من الضمور فى بعض القنوات بالقياس إلى قنوات أخرى، تبعا لاختلاف المجال أو اللغة. وإذا اقتصرنا على المجال النقدى والبلاغى وحده، وعلى كتاب مثل «فن الشعر» وحده، فلابد أن تكون الملاحظة الأولى العامة، هى وجود قدر كبير من الضمور فى التأثير المتوقع فى الدراسات النقدية والبلاغية العربية بالقياس إلى التدفق الخلاق الذى أحدثه هذا الكتاب فى الفكر الأوربى والذى ظل يتجدد حتى الآن.

«لقد كان لهذا الكتاب من المكانة فى تاريخ النقد الأدبى فى أوروبا الحديثة ما لم يظفر به أى كتاب آخر حتى الآن، منذ أن نشر جور جيوفلا أول ترجمة لاتينية له سنة ١٤٩٨، ومنذ أن ظهرت له طبعة يونانية سنة ١٥٠٨ بالبندقية»[1] بالإضافة إلى معرفة أوروبا له فى العصور الوسطى عن طريق تلخيص ابن رشد، وكما هو معلوم فإن الرعيل الأول من الشراح الإيطاليين لهذا الكتاب، أثروا تأثيرا واضحا على كُتَّاب القرن السابع عشر وفى مقدمتهم الكاتب المسرحى كورنى، وتبعا لهذا التأثير، تشكل المذهب الكلاسيكى فى الأدب الفرنسى وامتد التأثير إلى الأدب الألمانى فى القرن الثامن عشر، وإلى الأدب الأسبانى وخاصة إلى الجماعة التى أطلقت على نفسها «أتباع قواعد أرسطو»، ولاشك أن أسماء كبيرة مثل كورنى وراسين وموليير وبوالوو لسنج وجيته وشلر وبوفون وغيرهم من كبار الكلاسيكيين الأوربيين تمتد الأسباب المباشرة بينهم وبين كتابات أرسطو النقدية والبلاغية ولم تنقض موجة التأثر هذه بظهور النزعة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر والتى كانت فى جوهرها ثورة على النزعة الكلاسيكية، بل استمرت العناية بكتاب أرسطو، وظهرت المحاولات الحديثة لإصدار ترجمات دقيقة وطبعات محققة وقيام دراسات حول الترجمات السابقة ومنها الترجمات العربية وقد رعت أكاديمية برلين سنة ١٨٣١ واحدة من أوائل هذه النشرات المحققة وقاد المستشرق الإنجليزى صمويل مرجوليوث، منذ، سنة ١٨٨٧ فكرة إدخال الترجمات العربية القديمة ومن بينها تلخيص ابن رشد بين عناصر التحقيق الرئيسية لنصوص أرسطو.

ولم تكن النزعات النقدية الحديثة فى النصف الثانى من القرن العشرين أقل اهتماما بالآثار الأرسطية النقدية والبلاغية ومحاولة الإفادة منها فى بنية الاتجاهات النقدية الحديثة ذات الاهتمام بالطابع اللغوى والبلاغى، ومن أبرز هؤلاء رولاند بارت الذى دعا منذ فترة الستينيات إلى إعادة تمثل التراث البلاغى فى ضوء النظرية البنائية، وعندما أسندت إليه فى هذه الحقبة محاضرات فى المدرسة التطبيقية للدراسات العليا فى باريس جعل موضوع محاضراته «بلاغة

(١) د. عبد الرحمن بدوى: أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد - دار الثقافة بيروت، لبنان ص١٢، ١٣.

أرسطو»، ثم نشر فى هذه الفترة دراسة مستفيضة بعنوان «بلاغة الصورة»، فى مطبوعات Communications سنة ١٩٦٤ وكذلك فعل جيرار جنييت وتودروف وجاكوبسون وجون كوين وغيرهم من النقاد والبلاغيين المحدثين الذين أحسنوا الإفادة من التراث الأرسطى البلاغى والنقدى مرتكزين على جهود شراح البلاغة الوسيطة ومطوعين هذه الجهود لخدمة حركة التطور الهائلة فى الاتجاهات النقدية والبلاغية المعاصرة، وهذا الربط فى ذاته يشكل جزءا من التأصيل ويهب التفكير المعاصر أبعادا حضارية هامة.

إذا نظرنا فى المقابل إلى الجهد العربى الوسيط فى استقبال التراث الأرسطى النقدى والبلاغى - فإننا نجده يمثل دون شك حلقة هامة فى تاريخ ذلك التراث استقبالا أو ترجمة أو شرحا أو اختصارا أو نقلا إلى الحضارات الأخرى وخاصة الحضارة الأوربية التى لا ينكر مؤرخوها الدور الهام للحلقة العربية الوسيطة فى نقل التفكير الأرسطى وتأثيره.

ولكن السؤال المتعلق بمدى تفاعل ذلك الفكر الأرسطى فى جانبه البلاغى والنقدى، والإفادة منه فى مسيرة تطور النقد والبلاغة العربية، طرح نفسه أمام دراسات طه حسين وكراتشوفسكى وأمين الخولى وشكرى عياد وغيرهم من الدارسين فى دراساتهم حول ابن المعتز وقدامة وعبد القاهر ولكنه ربما يطرح نفسه أمام محاولات ابن رشد بطريقة مختلفة عما يطرحه أمام محاولات غيره من الشراح والمترجمين.

ذلك أن المحاولة الرشدية تميزت بكونها حاولت أن تُحدث فى تلخيص النص الأرسطى مزج أفكاره بنصوص فى الأدب العربى القديم أو المعاصر له وبنصوص من القرآن الكريم، وهذه الطريقة فى التعريب أو إخضاع التصورات البلاغية والنقدية الخارجية لنصوص عربية، تختلف عن محاولات الترجمة الكلية أو الجزئية، الدقيقة أو غير الدقيقة، التى عرفت باللغة العربية منذ عهد الترجمة العربية القديمة، ومحاولات أبى بشر مَتَّى بن يونس ويحيى بن عدى ووضع الكندى المتوفى سنة ٢٥٢ هـ لمختصر لكتاب «فن الشعر» لم يصل إلينا، مرورا بجهود كل من الفارابى وابن سينا فى تلخيص كتاب «فن الشعر»، ولا يستثنى من هذا إلا ما

أشار إليه ابن أبى أصيبعة عند حديثه عن ابن الهيثم المتوفى سنة ٤٣٠ هـ، عندما ذكر أنه له «رسالة فى صناعة الشعر ممتزجة من اليونانى والعربى [1]، فإن هذا المزج الذى لم يصل إلينا هو الذى توخاه ابن رشد فى محاولته فى تلخيص أرسطو، وربما يكون هو الذى تطور فيما بعد على يد حازم القرطاجنى (٦٠٨ - ٦٨٤هـ) فى كتاب «منهاج البلغاء، وسراج الأدباء».

ولقد كانت فكرة دقة الترجمة أو دقة التلخيص هى التى جوبه بها تلخيص ابن رشد وخاصة على يد من حاولوا إعادة ترجمة أرسطو فى عصر النهضة وما بعده معتمدين على مخطوطات يونانية مكتشفة، والأحكام التى تصدر من خلال هذه المقارنة يعبر عنها الدكتور عبد الرحمن بدوى حيث يقول [2]: «والصفة البارزة فى تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربى وقد أضلته ترجمة «مَتَّى» للتراجيديا بأنها المديح وللكوميديا بأنها الهجاء، فخال له أن الأمر كما فى الشعر العربى، ومن هنا أكثر من الشواهد المستمدة من الشعر العربى ومعظمها فاسدة، لأنها تقوم على أساس فاسد هو تلك الترجمة الخطأ».

لكن الأمر قد يختلف لو أن تقييم جهود ابن رشد تم من خلال منظور، آخر وهو محاولة تمثل الفكر البلاغى والنقدى لأرسطو، وعدم الاكتفاء بترديد مقولاته ومصطلحاته ولكن محاولة إنعاش التفكير النقدى والبلاغى العربى من خلال محاولة إيجاد تصور مواز تُصك له المصطلحات المناسبة له، ويكون صلب التمثيل له من الأدب العربى شعرا بالدرجة الأولى مع الالتفات إلى الأقصوصة والمقارنة مع النص القرآنى من حين إلى حين، ومن خلال هذه المحاولة، كان يمكن أن يتم «تحديث» الفكر النقدى والبلاغى العربى، مع احتفاظه بهويته، وهو الهدف الذى سار فيه - بعد ابن رشد قليلا - خلفه حازم القرطاجنى ثم توقف السير فيه بعد ذلك.

لقد كان يمكن لهذا الهدف أن يشق طريقا ثالثة فى علاقة التفكير البلاغى والنقدى الأرسطى بمثيله العربى، بالإضافة إلى التيارين اللذين عرفا، بالتيار العربى

(١) انظر.. شكرى محمد عياد: كتاب أرسطو طاليس فى الشعر: الباب الثانى ص ١٩٣ وما بعدها - الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣.

وانظر كذلك د. عبد الرحمن بدوى - المرجع السابق ص٥٠ وما بعدها.

(٢) د. عبد الرحمن بدوى، المرجع السابق ص٥٥.

الخالص والتيار الفلسفى اليونانى، وصنفت تحتهما محاولات الآمدى والجرجانى وابن المعتز وعبد القاهر وقدامة وغيرهم من متقدمى النقاد والبلاغيين [1].

لقد كان هنالك إحساس لدى الشراح أو الملخصين من الفلاسفة العرب لكتاب «فن الشعر» لأرسطو بأن هنالك جهدا إضافيا ينبغى أن يبذل بعد تقديم التلخيص ليسد إيجازا أو نقصا أو يكمل فائدة، وهذا الجهد كان يتجه غالبا إلى مجال التطبيق، لكن الموقف من الإقدام عليه كان يختلف من فيلسوف إلى آخر، فالفارابى كان يشعر بالفجوة لكنه يرى أن ليس من اللائق أن يصنع ما لم يصنعه أرسطو، فيقول فى فاتحة مقالته فى قوانين صناعة الشعراء إن الحكيم «لم يكمل القول فى صناعة الشعر .. ولو رمنا إتمام الصناعة التى لم يرم الحكيم إتمامها مع فضله وبراعته، لكان ذلك مما لا يليق بنا [2] ».

أما ابن سينا فيختار للتعبير عن هذه الفجوة خاتمة تلخيصه لفن الشعر فى «كتاب الشفاء» وهو لا يرى كما كان يرى الفارابى أن إكمال الفجوة غير لائق ولكنه يعقد العزم على أن يفعل شيئا فى سبيل إكمالها، فيقول [3] «هذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من «كتاب الشعر» للمعلم الأول .. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق، وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل»، وتعبير ابن سينا عن الشعر بحسب عادة هذا الزمان «هو الذى ترجمه ابن رشد إلى جهد فى محاولة تطبيق قوانين أرسطو على الشعر العربى حتى زمن الموشحات الأندلسية فى عصره، وقد كان من دوافع ابن رشد إلى ذلك، ما عبر عنه فى الفقرة الأخيرة من تلخيصه، حين أشار إلى ضآلة ماقدمه النقاد العرب من القوانين الشعرية، إذا قيس صنيعهم بما قدمه أرسطو حين يقول: «وأنت تتبين إذا وقفت على ما كتبناه ها هنا، أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما فى كتاب أرسطو هذا، وفى كتاب

(١) عقد الدكتور شكرى عياد دراسة حول كتاب الشعر بين البلاغيين والبلغاء ألحقها بتحقيقه للترجمة العربية القديمة، فى المرجع المشار إليه سابقا.

(٢) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء، للفارابى: انظر بدوى - المرجع السابق ص ١٤٩.

(٣) المرجع السابق ص ١٩٨.

الخطابة، نزر يسير، كما يقول أبو نصر، وليس يخفى عليك أيضا، كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه».

إن وضوح هذا الهدف عند ابن رشد جعله يقترب فى تلخيصه من القارئ العربى ويطرح عليه ما استوعبه من أفكار أرسطو، وهو اقتراب ربما أضر بمستوى الدقة فى الترجمة أو التلخيص، ولكنه كان حريا بأن يكون مفيدا على مستوى توليد الأفكار المتصلة بتطوير الخطاب النقدى والأدبى، ولكن كثيرا من نتائج هذا الاقتراب لم تستثمر على نحو جيد، ويمكن أن نستشهد لذلك - على مستوى الأفكار الكلية التى وردت عند ابن رشد ولم تطور فى حينها، بقضية «وحدة الخطاب الأدبى» وتقليد الإبداع الأدبى لإبداع الطبيعة فى اللجوء إلى هذه الوحدة، وهى نفس الفكرة التى أبرزها جورج بوفون الذى توفى بعد ابن رشد بنحو ستة قرون كاملة (١٧٠٧-١٧٨٨م) فى عمله المشهور «مقال فى الأسلوب» Discours sur Le style يقول ابن رشد فى التلخيص[1]: «وبالجملة فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة، أعنى أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة، وإذا كان ذلك كذلك، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرض واحد، وأن يكون لأجزائه عظم محدود، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر، وأن يكون الوسط أفضلها، فإن الموجودات التى وجودها فى الترتيب وحسن النظام، وإذا عدمت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها».

إننا نستطيع أن نقارن هذه الفقرة من كلام ابن رشد بفقرات من المقال الشهير الذى كتبه عالم النبات الفرنسى، جورج بوفون فى أواخر القرن الثامن عشر واختار أن يكون كلمته التى يتوجه بها إلى أعضاء الأكاديمية الفرنسية عندما اختير عضوا بها، وسوف نحس على الفور بتطابق بعض الأفكار الرئيسية يقول بوفون [2]:

---

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تأليف القاضى الأجل، العالم المحصل أبى الوليد بن رشد، طبعة بدوى - ص ٢١٣.

(٢) انظر Discours sur Le style، طبعة هاشبت سنة ١٩١٧م، تقديم وتعليق R. Nollet، وانظر ترجمتنا العربية للنص، مجلة «فصول» القاهرة سنة ١٩٨٧.

«وفى كلمة موجزة.. فإن كل موضوع هو «وحدة» ومهما بلغ اتساعه، فإنه يمكن أن يضم فى إطار مقال واحد، فالفواصل والوقفات والمقاطع لا ينبغى أن تجىء إلا لكى تفرق بين نقاط مختلفة أو عندما تتحدث عن أشياء كبيرة شاملة ومتباينة» ويضيف فى فقرة أخرى «لماذا تبدو الطبيعة أمامنا شديدة التكامل» لأن كل عمل هو وحدة، وهو يجىء وفقا لخطة خالدة لا تنحرف أبدا فالطبيعة تعد فى صمت بذور إنتاجها، تصمم من خلال ضربة حدث واحدة الشكل المبدئى لكل كائن حى، وتطور ذلك الشكل وتحسنه من خلال «حركة دائمة» فيأتى إنتاجها مدهشا، لكن الذى ينبغى أن يدهشنا هو الحدث الإلهى الذى ليست الطبيعة إلا صورة له».. «لكى يكتب المرء جيدا ينبغى أن يهيمن أولا على موضوعه وينبغى أن يفكر فيه بالقدر الذى يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره، وأن يصوغ ذلك النظام فى قالب متتابع وسلسلة متصلة، تحمل كل حلقة منها فكرة، وعندما يتناول قلمه ينبغى أن يقوده خطوة وراء خطوة فوق ذلك التصور الأول دون أن يسمح له بالانحراف».

إن فكرة بوفون، تلتقى مع فكرة ابن رشد، ربما لأنهما ينتميان إلى منبع واحد بعيد، وهو منبر أرسطو الذى تلقاه ابن رشد من قبل، وتلقاه بوفون من بعده عبر عدة روافد من بينها ابن رشد، الذى كان رافدا مهما فى العبور بالفكر الأرسطى إلى الحضارة الأوربية، لكن الذى نلحظه هنا أن مقال بوفون جاء حلقة فى سلسلة تطور التفكير البلاغى الأوربى وأحدث آثارا هامة فى بناء الأسلوب منذ أواخر القرن الثامن عشر، على حين أن ملاحظة ابن رشد التى سبقت بنحو ستة قرون لم تجد من ينميها ويمتد بها فى التأليف البلاغى والنقدى العربى وذلك نموذج واحد يمكن أن نجد له نظائر أخرى عند التأمل.

* * *

إلى جانب هذه الملاحظات الكلية عند ابن رشد، فإننا نجد له ملاحظات أخرى متناثرة، بعضها يتصل بالتنظير الفنى للقصيدة ومحاولة استخلاص جانب من المبادئ الأرسطية للتطبيق على القصيدة العربية، وبعضها يتصل بالفروق

الدقيقة التى قد تلتبس على البعض بين القصيدة والخطبة بين الشاعر والقاص أو بين الوزن واللحن أو بين التخييل والاختراع أو بينه وبين الإقناع، ويتصل بعضها الآخر بمحاولة فنية جريئة لم تكتمل للمقارنة بين البناء الفنى للشعر العربى، والبناء الفنى للنص المقدس فى القرآن الكريم وأخيرا هذه المحاولة لنحت عشرات المصطلحات النقدية والبلاغية واللغوية والنحوية، والتى لم يجد الكثير منها طريقه إلى الذيوع، ولم تتم الإفادة الكاملة منها على النحو المرجو، ولسوف نقف فى الفقرات التالية وقفات سريعة أمام هذه الحقول المتعددة فى تلخيص ابن رشد.

* * *

وفى إطار هيكل القصيدة يشير التلخيص [1] إلى ضرورة أن تشكل القصيدة كلاما متكاملا وأن ذلك يتحقق بأن «يكون للقصيدة أول ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطا فى المقدار، وأن تكون وسطا من حيث المقدار لأنه إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح، وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ فى ذكر السامعين أجزاؤها» وعندما يثير التلخيص قضية المقدار فى القصيدة يقارنها بالخطبة لينتهى إلى أن زمن الخطبة خارجى يتفاوت فيه الزمن تبعا لعوامل مختلفة وزمن القصيدة داخلى تحدده القيم الفنية.

وإذا كانت القصيدة والخطبة أو الشعر والنثر يختلفان من حيث الحجم الخارجى فإنهما يختلفان كذلك من حيث النزوع إلى الواقع أو المتخيل، وعلى عكس ما يتوقع فإن الشعر ينزع إلى الموجود الممكن أكثر من نزوعه إلى المخترع المتخيل «المحاكاة التى تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر وهى التى تسمى أمثالا وقصصا مثل ما فى كتاب كليلة ودمنة لكن الشاعر إنما يتكلم فى الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود [2]»، وهذا هو الذى يجعل صناعة الشعر أقرب إلى صناعة الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال، ويجعل الوزن فى ذاته لا يمثل حاجزا جوهريا بين الشعر واللاشعر.

---

(١) التخليص- ص٢١٢ (طبعة بدوى - مرجع سابق).
(٢) السابق ٢١٤.

وإذا كان العرب قد قالوا: «إن الشعر إنشاء وإنشاد» فإن قضية قوانين الإنشاء لم تحظ بمحاولة الرصد والتقييد حتى الآن، وظلت متروكة للتقاليد التى تختلف من جيل إلى جيل ومن مكان إلى مكان، لكن تلخيص ابن رشد يشير إلى هذه القضية خلال حديثه عن الأشياء التى بها قوام الأشعار من خارجها «فيتحدث عن الهيئات التى تكون فى صوت الشاعر وصورته، وهى الهيئات التى تساعد على تحقيق الأقوال الانفعالية الشعرية فى التعظيم أو التصغير أو إثارة الحزن أو الخوف، ويرى ابن رشد أنه ينبغى إحداث توازن أثناء الإلقاء بين درجة التخيل المطروحة ودرجة الانفعال المتولدة عن الصوت والصورة، فربما يكون القول الشعرى وحده مؤثرا دون الحاجة إلى إظهار الانفعال فى الهيئة الخارجية، وهو يستشهد على هذا بقول أحد الفقهاء لعبد الرحمن الناصر يثيره على من ادعى أن النبى كاذب:

إن الذى شرفت من أجله ... يزعم هذا أنه كاذب

فهو «لم يحتج فى إغضاب الناصر عليه إلى أكثر من هذا القول وإن كان لم يخرج عن سمته وهيبته لكون هذا القول حقا، فلذلك لا ينبغى على الشاعر أن يستعملها، إذ كانت ليست إنما هى فضل فقط، بل وقد نهجن القول والقائل إذا كان بالسمت والوقار [1]».

أما الإشارة إلى خصائص «لغة الشعر» فإن تلخيص ابن رشد يطرح فى هذا المجال مجموعة من الأسس التى أصبح بعضها مرتكزا للنظريات النقدية الحديثة فى هذه القضية، ومن أبرز هذه الأسس مبدأ «العدول» أو «المجاوزة» أو ما يشيع ترجمته باسم «الانزياح» ترجمة للمصطلح Ecart، ويقوم عليه مبدأ مخالفة لغة الشعر لمستوى اللغة العادية بدرجات متفاوتة تدرس إحصائيا فى نظرية بناء لغة الشعر [2]»، وابن رشد يشير فى تلخيصه إلى هذا المبدأ باعتباره العمود الرئيسى الذى تقوم عليه الشاعرية وليس الوزن والقافية فهو بعد إشارته إلى مجموعة من

(١) المرجع السابق ص ٢٣٤.

(٢) أنظر فى هذه النظرية، ترجمتنا لكتابى «جون كوين»: «بناء لغة الشعر» القاهرة: سنة ١٩٨٥م (دار المعارف) و«اللغة العليا» القاهرة ١٩٩٦م (المجلس الأعلى للثقافة).

صيغ العدول والمخالفة، يقول [1]: «وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة، وجدتها بهذه الحال، وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة، إخراج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير.. وبالجملة، من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازا.

ومن النقاط التى أثارها التلخيص متصلة بنظرية الشعر قضية «الرمز والغموض» ودرجة الإبانة الشعرية بين الوضوح التام والإلغاز، أو ما أسماه ابن رشد بين الألفاظ الحقيقية المستولية والأسماء الغريبة وعنده أن الشعر إذا جنح إلى أحد الطرفين لم يؤد هدفه «لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزا ولغزا، ولذلك كانت الألغاز والرموز هى التى تؤلف من الأسماء الغريبة، أعنى بالغريبة، المنقول والمستعار، والمشترك، واللغوى والرمز، واللغز هو القول الذى يشتمل على معان لا يمكن أو يعسر اتصال تلك المعانى الذى يشتمل عليها بعضها ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات. وفضيلة القول أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخرى، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتى بالاسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتى بالصنف الآخر من الأسماء.. وكأن الشاعر يحب له ألا يفرط فى استعمال الأسماء الغير مستولية، فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضا يفرط فى الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف [2]».

إن ابن رشد يمس قضية أخرى أكثر تعقيدا عندما يثير لونا من المقارنة الفنية بين التشكيل الفنى للشعر وبين الوسائل المتبعة فى القرآن الكريم لإحداث تأثير الخوف أو الشفقة أو الرحمة، وغيرها من الأغراض المتوخاة عند أرسطو، هذه المقارنة فى ذاتها ليست جديدة، إذ كانت موضع تفكير علماء الإعجاز القرآنى. فقد قارن الباقلانى بين بلاغة الشعر عند امرئ القيس والبحترى وبين إعجاز النص القرآنى. ووضع النصوص وجها لوجه ليخلص إلى قصور النص البشرى،

(١) التلخيص ص ٢٤٣.

(٢) السابق ص ٢٣٨، ٢٣٩.

وعبد القاهر جمع أيضا فى «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» بين القرآن والشعر، ولكن من منطلق آخر قائم على إمكانية استرشاد النص الجميل ببعض أسرار النص المعجز.

لكن الجديد عند ابن رشد هو أن المعيار الفنى عنده هو كتابات أرسطو، ومناقشة النصوص القرآنية فى إطار هذه الكتابات، يدل فى ذاته على مدى التوسع الذى وصل إليه ابن رشد فى تفسير معنى «التلخيص» ويدل أيضا على مدى الإجلال الذى يحمله القاضى الأجل والعالم المحصل للنص الشرعى، وذلك واضح من خلال الأبعاد الإيجابية التى يبلغها النص الشرعى بالقياس إلى النص الذى يقارن به.

وابن رشد يستفيد من الرصيد الكبير الذى يملكه النص القرآنى فى نفوس المتلقين لكى يفسر جانبا من تولد الخوف والشفقة فى نفوس قارئيه من أصحاب الاعتقاد به، وتفلت بعض ألوان التأثير من نفوس الجاحدين الذين تتحجز نفوسهم أمام النص فيصبحون أراذل «لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكا فيها، أو أخرجت مخرج مشكوك فيه لم تفعل الفعل المقصود بها، وذلك أن مالا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له، وهذا .. هو السبب فى أن كثيرا من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعى يصيرون أراذل [1]»

وإذا كان جانب هام من التأثير يكمن فى رصيد الاستعداد للتصديق والقبول عند المتلقى فإن جانبا آخر مهما يكمن فى تقنية إثارة المشاعر فى النص المرسل وفى هذا المجال فإن ابن رشد يرسلنا إلى القصص القرآنى ليطلعنا على أن المشاعر المثارة لا تأتى من قبل النوائب التى تحل بالإنسان من عدوه ولكن بتلك التى تنزل به من صديقه: «وأمثال هذه الأشياء هى ما ينزل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الإرادة من الرزايا والمصائب، لا ما ينزل بالأعداء بعضهم من بعض، فإن الإنسان ليس يحزن ولا يشفق لما ينزل من السوء بالعدو من عدوه كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه، وإن كان قد يلحق عن ذلك ألم، فليس يلحق مثل الألم الذى يلحق من السوء الذى يزل من المحبين بعضهم ببعض

(١) التلخيص ص٢١٩.

مثل قتل الأخوة بعضهم بعضا، أو قتل الآباء الأبناء أو الأبناء الآباء، ولهذا الذى ذكره، كان قصص إبراهيم عليه السلام فيما أمر به فى ابنه فى غاية الأقاويل الموحية للحزن والخوف [1]».

إن ابن رشد هنا يقترب من مناقشة جانب البنية الدرامية فى النص القصصى القرآنى، على خلاف ما كانت تتجه إليه الدراسات السابقة من مناقشة بلاغة العبارة أو إعجاز النظم أو المقارنة بالشعر الغنائى، لكنه مع ذلك لا يدع الجانب الخاص ببعض تقنيات الشعر الغنائى تفلت من مجال المقارنة مع النص القرآنى، ومن هنا فإنه عندما يثير فى باب التخييل قضية «الغلو الكاذب» يجعل المستعملين له «سوفسطائى الشعراء» ويقول إنه يكثر فى أشعار العرب والمحدثين مثل قول فوله النابغة:

تقد السلوقى المضاعف نسجه وتوقد بالصُّفاح نار الحباحب

وقول المتنبى:

عدوك مذموم بكل لسان ولو كان من أعدائك القمران

لو الفلك الدوار أبغضت سيره لعوقة شىء عن الدوران

وهو بعد أن يذكر بعض الأمثلة الشعرية على الغلو الكاذب يقول: «وهذا كثير موجود فى أشعار العرب، وليس تجد فى الكتاب العزيز» منه شيئا، إذ كان يتنزل فى هذا الجنس من القول، أعنى الشعر، منزلة الكلام السوفسطائى من البرهان[2]».

وابن رشد يطرح مصطلحين فى المحاكاة يسمى أحدهما «الإدارة» ويعنى به أن يبدأ بمحاكاة ضد ما يريد محاكاته ثم ينتقل إلى ما يريد «مثل أنه إذا أراد أن يحاكى السعادة وأهلها ابتدأ أولا بمحاكاة الشقاوة وأهلها، ثم انتقل إلى محاكاة أهل السعادة [3]»، ويسمى الآخر «الاستدلال» وهو محاكاة الشىء فقط، وقد يتم المزج بينهما، وهو فى مرحلة لاحقة يوظف هذين المصطلحين فى بنية إحداث التأثير

(١) السابق ص: ٢٢٠. (٢) السابق ص: ٢٢٨.
(٣) السابق ص: ٢١٦.

المرجو من خلال الارتفاع بشأن الأفعال النبيلة، والهبوط بما يقابلها، ويشير إلى أن «الكتاب العزيز» بلغ فى هذا الأمر شأوا لم يبلغه الشعر العربى فى معظم الأحيان يقول: «والاستدلال الفاضل والإدارة إنما تكون للأفعال الإرادية وأكثر ما يوجد هذا النوع فى الاستدلال فى «الكتاب العزيز» أعنى فى مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الغير فاضلة، وهو قليل فى أشعار العرب، ومثال الإدارة فى المدح قوله تعالى «ضرب الله مثلا كلمة طيبة..» إلى قوله «مالها من قرار» ومثال الاستدلال قوله تعالى «كمثل حبة أنبتت سبع سنابل» الآية، ولكون أشعار العرب خالية من مدح الأفعال الفاضلة، وذم النقائص، أنحى الكتاب العزيز عليهم، واستبينت منهم من ضرب قوله إلى هذا الجنس [1]».

إن ابن رشد وهو يتابع قوانين الشعر فى كتاب أرسطو ويلخصها، يحس أنها مبنية على متابعة أعمال قصصيته بالدرجة الأخرى، ويحس أن الشعر العربى مفتقد إلى هذا النوع من القصص، ويكاد يشير إلى تقصيره فى عدم استطاعته الاستفادة من هذا الفن الذى يكثر فى الكتب الشرعية وفى مقدمتها كتاب جاء بلسان عربى مبين، وتداولته ألسنة العرب نحو سبعة قرون حتى عهد ابن رشد دون أن تتأثر به، وتدرك الفرق بين جوهر محاكاة الأزمان ومحاكاة الأفعال التى تقع فى هذه الأزمان، يقول: «والأشعار القصصية سبيلها فى الأجزاء التى هى المبدأ والوسط والنهاية، سبيل أجزاء صناعة المديح وكذلك فى المحاكاة، إلا أن المحاكاة ليست تكون للأفعال فيها، وإنما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال.. ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل فى لسان العرب وهو كثير فى الكتب الشرعية» [2].

إن هذه الإشارات السريعة فى تلخيص ابن رشد للمقارنة بين نصوص الأدب العربى، ونصوص «الكتاب العزيز» انطلاقا مما تأثيره القوانين الأرسطية، كانت وما تزال بحاجة إلى مزيد من التطوير والتعميق حتى يمكن دراسة الجانب البيانى من النص القرآنى فى ضوء يضيف أبعادا جديدة، يمكن للأدب العربى أن يفيد منها كثيرا.

* * *

---

(١) السابق ص: ٢٩.   (٢) التلخيص ص: ٢٤٥.

يمثل حجم الاستشهاد بالنصوص العربية المستمدة من القرآن الكريم ومن الشعر العربى فى تلخيص ابن رشد لأرسطو ظاهرة تؤكد الفرضية التى تقوم عليها هذه الدراسة وهى محاولة ابن رشد إيجاد لون من التمثيل والتعريب للفكر الأرسطى، وتجاوز فكرة الوقوف عند الترجمة أو التلخيص.

لقد استشهد ابن رشد بست عشرة آية من القرآن الكريم فى مواقف مختلفة عند تعرضه لبناء العبارة أو للبنية القصصية، وقد أوضحنا فى الفقرة السابقة كيف أنه حاول من خلال هذه الآيات فتح مجال يتسم بالجدة النسبية فى محاولة التعرف على الآفاق التى استشرفها الشعر الدرامى العربى ومدى القصور الذى لحق به من خلال تأمل البنية الدرامية للقصص القرآنى أو البنية الخيالية للتراكيب، فضلا عن المقارنة مع الشعر الدرامى اليونانى الذى كان مادة للتأمل النقدى لأرسطو فى «كتاب الشعر» على قدر ما استوعبه ابن رشد فيه.

أما الشعر العربى فقد بلغت شواهده فى تلخيص ابن رشد الذى لا تتجاوز عدد صفحاته خمسين صفحة من القطع الصغير، بلغت الشواهد ٨٤ بيتا توزعت على مختلف عصور الشعر منذ المهلهل بن أبى ربيعة حتى الشعراء المعاصرين لابن رشد من الفقهاء الأندلسيين ومؤلفى الموشحات، وقد بلغ عدد هؤلاء الشعراء تسعة وعشرين شاعرا، وتفاوت نسبة الرجوع إليهم، فقد حظى أبو الطيب المتنبى وحده بأكثر من ربع الشواهد حيث ورد له ثلاثة وعشرون بيتا، وتبعه امرؤ القيس الذى مثل له بأربعة عشر شاهدا بما يعادل سدس الأبيات المختارة ويأتى بعده أبو تمام بثمانية أبيات، وقيس ليلى بسبعة أبيات، وذو الرمة بستة والأسود بن يعفر بخمسة أبيات، ويرد للأعشى شاهد مكون من أربعة أبيات، ويتساوى زهير والحارث بن هشام بن المغيرة فى ورود ثلاثة أبيات لكل منهما، وكذلك يتساوى أبو العلاء وأبو نواس وكثير عزة وعنتره وتميم بن نويرة وأبو خراش الهذلى والنابغة فى ورود بيتين لكل منهم، ويكتفى كل من عدى بن زيد والكميت وعمر بن أبى ربيعة وابن المعتز والشمردل اليربوعى وليلى الأخيلية والبحترى والمهلهل بن ربيعة بورود بيت واحد لكل منهم وتبقى أبيات قليلة تنسب لبعض المحدثين أو للراجز أو الشاعر دون تحديد.

واتساع الخريطة الزمانية التى انتقى منها ابن رشد شواهده الشعرية، واختلاف الاتجاهات الفنية داخلها يدل إلى أى مدى كان يمتد الطموح بابن رشد فى تلخيصه لكى يجعل قوانين المعلم الأول قابلة لإنعاش الإبداع الشعرى العربى، وذلك فى ذاته هدف يحسب له حتى وإن لم يتحقق على النحو الذى أراد، وتكاد تذكرنا محاولة ابن رشد بما يحدث الآن فى النقد المعاصر فى العالم العربى على يد النقاد الذين يتصلون بالثقافة الغربية ويتابعون الاتجاهات الحديثة فى الإبداع والنقد الأدبى هناك، فبعض هؤلاء النقاد يغرقون فى الموجات الوافدة لذاتها، دون الانشغال بفكرة تقريبها للثقافة العربية، أو اختيار إمكانية تطبيق الملائم منها عليها، وغالبا ما يجنح حديثهم إلى التنظير، وقد يكون جيدا فى ذاته، وغالبا ما تجنح مصطلحاتهم إلى الغموض، وقد تكون دقيقة فى ذاتها، لكن نفرا أقل من النقاد العرب المعاصرين يحاولون أن يتمثلوا الوافد أو جانبا منه وينظرون فى إمكانية المواءمة بين بعض أجزائه وأجزاء الثقافة العربية، وأحيانا يحاولون أن يطرحوا التنظير الوافد على الإبداع المحلى، وإذا تم هذا الأمر دون افتعال أو تكلف فإن عائده على الحركة النقدية والإبداعية ربما يكون أجدى من الإسراف فى التنظير والحديث عن آخر ما ظهر من ألوان التفكير النقدى بقدر أقل من التمثل والاستيعاب والوضوح.

* * *

أما المصطلحات التى حاول ابن رشد أن يصكها فهى كثيرة، وبعضها سبق إليه من خلال ترجمات وتلخيصات الفلاسفة والمترجمين من قبله، لكن الكثير منها يعود إليه.

وفى صدارة هذه المصطلحات مصطلح المديح والهجاء للتعبير عن التراجيديا والكوميديا وهى ترجمة استقرت منذ الترجمة العربية القديمة [1]، وأثارت كثيرا من النقاش حول تفريخها للمصطلحات من خصائصها، وقد كان يشيع فى بعض الترجمات، استخدام الكلمة اليونانية بحروف عربية فيقال «قوميديا» وطراغوديا،

(١) انظر ترجمة أبى بشر متى بن يونس، تحقيق د. شكرى عياد، ص٢٩ وما بعدها.

وعلى أى حال فإن ابن رشد استعمل مصطلح المديح والهجاء اتباعا لسابقيه. وكذلك تابعهم فى استخدام مصطلحات عامة مثل «المحاكاة» التى تشيع فى تلخصيه.

لكنه فى كثير من المواقف يطرح مصطلحات جديدة، قدر لبعضها الشيوع من بعده ولم يقدر لبعضها الآخر، فهو عندما أراد أن يتحدث عن الأقوال التى «لايوجد فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط» أشار إليها بمصطلح «الأقاويل» وإلى من يكتبها بمصطلح «المتكلم» والذى شاع فى هذا المجال «النظم» أو «الكلام المنظوم»(١).

ومن مصطلحاته أيضا: «الإدارة» و «الاستدلال» وقد أشرنا إليها من قبل وفى التفريق بين الشعراء من حيث الموهبة يتحدث عن «الشعراء المفلقين» فى مقابل الشعراء «المموهين» (٢).

وفى الحديث عن تماسك أجزاء القصيدة يستخدم مصطلح «الرباط» ويقابله «الحل» وهو يجعل الرباط قريبا مما يسميه النقاد العرب «الاستطراد» (٣) وهو ربط جزء النسيب وبالجملة صدر القصيدة بالجزء المديحى، والحل تفصيل الجزئين أحدهما عن الآخر، وأكثر ما يوجد الرباط فى أشعار المحدثين مثل قول أبى تمام:

عامى وعام العيس بين وديقه	مسجورة وتنوفه صيخود
حتى أغادر كل يوم يا بالفالى	للطير عيدا من بنات العيد
هيهات منها روضة محمودة	حتى تناخ بأحمد المحمود

لكن مصطلح «الرباط» نفسه يظهر عند ابن رشد مرة أخرى باعتباره مصطلحا نحويا يحمل دلالة أخرى غير التى يحملها فى مجال المصطلحات الأدبية فالرباط من الناحية النحوية: «صوت مركب غير دال مفردا، وذلك بمنزلة الواو العاطفة وثم وهى بالجملة الحروف التى تربط الكلام بعضه ببعض، وذلك إما

---

(١) التلخيص ص ٢٠٤. (٢) السابق ص ٢١٥.
(٣) السابق ٢١٣.

بوقوعها فى أول الكلام مثل «أما» المفتوحة، وإما حرف الشرط الذى يدل على الاتصال مثل «أو» و «متى» (١).

والواقع أن المصطلحات النحوية واللغوية تشيع عند ابن رشد فى تلخيصه لأرسطو ومنها العناصر التى يطلق عليها «اسطقسات الأقاويل التى ينحل إليها كل كلام شعرى وهى سبعة: المقطع والرباط والفاصلة والاسم والكلمة والتصريف والقول» (٢) وهو يضيف إليها فى نفس السياق «الحرف المصوت» والحرف غير المصوت» و«الحرف نصف المصوت» وهى كلها مصطلحات ما تزال مستخدمة فى الدراسات اللغوية والنحوية الحديثة.

ويهتم ابن رشد تبعا لأرسطو بتفريعات «الاسم» فهو بعد أن يقسمه إلى صنفين: «البسيط» و «المضاعف» يطرح تقسيما آخر ثمانيا له لكى يتشعب به نحو الاستعمالات المجازية ويدخل إلى مجال لغة الشعر، وهذه الأقسام الثمانية هى:

١ - الحقيقى: الاسم الذى يكون خاصا بأمة أمة.

٢ - الدخيل: الذى يكون لأمة أخرى فيدخله الشاعر فى شعره.

٣ - النادر المنقول: نقل اسم من النوع إلى الجنس أو من الجنس إلى النوع أو من نوع إلى نوع آخر (وهو مدخل لعلاقات المجاز المرسل).

٤ - المعمول المرتجل: الاسم الذى يخترعه الشاعر اختراعا ويكون أول من استعمله وهذا غير موجود فى أشعار العرب، وربما استعمله المحدثون من الشعراء على طريق الاستعارة».

٥ - المزين: الأسماء التى تجعل النغم جزءا منها فتتزين به.

٦ - المفارق: الأسماء المغيرة بالزيادة فيها والنقصان منها والحذف أو القلب.

٧ - المعقول: الأسماء المحذوفة بالنقصان مثل الكلمات المرخمة.

٨ - المغير: الذى تغير بالتشبيه أو الاستعارة.

---

(١) السابق ص ٢٣٥.

(٢) السابق ص ٢٣٤.

إن شيوع المصطلحات العربية فى تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو، ليؤكد مرة أخرى رغبته فى تحقيق الحلم الذى راود ابن سينا من قبل لبذل مزيد من الجهد تكملة لجهد أرسطو فى مجال علم الشعر المطلق وعلم الشعر «بحسب عادة أهل زمانه» ولعل جهد ابن رشد هو الذى أغرى خلفه حازم القرطاجنى بمحاولة التقدم نحو تقديم تأويل نقدى بلاغى أرسطى للإنتاج العربى الأدبى، وهى محاولات قدر لها أن تنتكس عندما سادت روح الشروح المنطقية البلاغية الجافة واختفت أو كادت الروح النقدية ودخل التفكير النقدى البلاغى عندنا فى أعقاب ذلك فى مرحلة البيات الطويل الذى استمر أكثر من ستة قرون، على حين استمرت المسيرة من النقطة التى كان فيها ابن رشد ولكن فى لغة أخرى وبلاغة أخرى فى الحضارة الأوربية الوسيطة، ولم يحاول تفكيرنا النقدى والبلاغى الخروج من البيات إلا فى مرحلة قريبة، ومن هنا فنحن فى حاجة إلى إعادة التأمل فى المرحلة الرشدية البلاغية والنقدية لعلها تقدم لنا بعض العون.

* * *

(النص الأول)

من كتاب الخطابة لأرسطو

«تلخيص ابن رشد»

أشرنا من قبل إلى المكانة التى يتمتع بها كتاب «الخطابة» لأرسطو وإلى الترجمات التى قدمت له، والتى أورد ابن النديم وصفا لبعض منها، ونود أن نقف أمام بعض من نصوص الترجمات العربية القديمة، وسوف نختار هذه النصوص من كتاب «تلخيص الخطابة» الذى كتبه ابن رشد فى أواخر القرن السادس الهجرى حوالى ٥٧٠ هـ، وينبغى الإشارة هنا إلى أن ابن رشد كان واحدا من كبار الذين قدموا فكر أرسطو إلى الحضارة الإسلامية الوسيطة، وكان أيضا من كبار من اقترن اسمهم باسم أرسطو فى الحضارة الأوربية الحديثة فى بدايات عصر النهضة، وقد اتخذ تقديم [1] ابن رشد لفكر أرسطو مظاهر مختلفة:

١ - أحيانا كان يقدم هذا الفكر فيما يسميه «بالجوامع الصغار» وهى كتب كان يتحرر فيها من نص أرسطو تماما، ولكنه يقدم عرضا موجزا لمضمون كتاب من كتبه، ولا يلتزم فى هذا العرض حتى بترتيب فقرات الكتاب الداخلية وأفكاره، ومن المرجح أن يكون قد ألف هذا النوع من الكتب فى فترة شبابه الأولى.

٢ - أحيانا كان يقدم فكر أرسطو، فيما يسميه «بالتلخيصات». وفى هذا النوع كان يتابع ترتيب فقرات أرسطو وأفكاره الداخلية فى كتاب ما، بل ويبدأ

(١) انظر مقدمة تلخيص الخطابة للدكتور عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة ١٩٦٠.

فقراته باقتباس مباشر من كلام أرسطو مشيرا إلى ذلك بقوله: «قال أرسطو» لكنه يمضى بعد ذلك فى الشرح فيختلط كلام أرسطو بكلام ابن رشد، وفى جانب الأمثلة والاستشهادات ينحِّى ابن رشد غالبا أمثلة أرسطو المستمدة من الأدب اليونانى، ويضع بدلا منها أمثلة مستمدة من الشعر العربى أو من القرآن والأحاديث النبوية، ومن خلال هذا المنهج قد يزيد حجم «تلخيص» ابن رشد لكتاب ما من كتب أرسطو عن حجم الكتاب الأصلى نفسه، وإلى هذا النوع ينتمى كتاب «تلخيص الخطابة» الذى نقتبس منه هذا النص، ويرجح أن يكون هذا النوع من التأليف قد أقدم عليه ابن رشد فى فترة النضج.

٣ - أحيانا كان يقدم فكر أرسطو فيما يسميه بالتفسيرات أو الشروح. وفى هذا النوع يورد ابن رشد نص كلام أرسطو بحروفه وترتيبه ثم يأخذ هو فى تفسير هذه الفقرات الواحدة بعد الأخرى مع تميز كل من كلام أرسطو وابن رشد، وهذا النوع لجأ إليه ابن رشد فى فترة شيخوخته.

إن كتاب «الخطابة» لأرسطو يقوم على ثلاث مقالات رئيسية تهتم الأولى بالجانب السياسى والاجتماعى للخطابة، وتهتم الثانية بالجانب النفسى منها، وتركز الثالثة اهتمامها على الجانب «البلاغى» وتنظيم أجزاء القول - وهذه المقالة الثالثة على نحو خاص هى التى كانت ذات أثر مباشر على التصنيف البلاغى عند العرب. وقد اخترنا نماذج النصوص الواردة هنا من هذه المقالة. ومن خلال امتزاج أقوال أرسطو وتلخيصات وشروح ابن رشد لها وضربه الأمثلة العربية عليها، يتضح لنا كيف حدث هذا الالتحام بين الأفكار والذى أشرنا إليه من قبل.



المقالة الثالثة

من كتاب الخطابة لأرسطو

«تلخيص ابن رشد»

- ١ -

قال: إن الأشياء التى ينبغى لصاحب المنطق أن يتكلم فيها فى هذه الصناعة إذا كان مزمعا أن يكون كلامه فيها على المجرى الصناعى ثلاثة أمور: أحدها الإخبار عن جميع المعانى والأشياء التى يقع بها الإقناع. والثانى: الإخبار عن الألفاظ التى يعبر بها عن تلك المعانى وما يستعمل معها مما يجرى فى مجراها، والثالث: كم أجزاء القول الخطبى، وكيف ينبغى أن يكون ترتيبها، ومن ماذا يأتلف كل جزء منه من الألفاظ والمعانى.

فأما المعانى الفاعلة التصديق فقد قيل فيها فى المقالتين المتقدمتين، وبين فيها على كم وجه تكون، ومن أجل أى شىء تكون. فإنه قيل هناك أنها ثلاثة أنواع: النوع الأول الأقاويل الانفعالية والخلقية التى يقصد بها توطئة الحكام وإعدادهم لقبول ما يراد بهم من التصديق بالشىء الذى فيه الإقناع. والنوع الثانى: الأقوال التى يقصد بها إثبات الفضيلة للمتكلم ليكون قوله أقنع عند الحاكم والمناظر، والنوع الثالث: الأقاويل المستعملة أولا فى وقوع الإقناع بالشىء المقصود إيجاد الإقناع فيه، وهى صنفا الأقاويل القياسية المستعملة فى هذه الصناعة، أعنى الضمائر والمثل.

ولم يقتصر فيما سلف على تعريف أصناف هذه الأقاويل فقط، بل وعرف - مع هذا - المواضع التى منها تستنبط هذه الأقاويل، وإن هذه المواضع منها كلية تعم الضمائر المستعملة فى الأغراض الثلاثة من أغراض الخطابة، ومنها جزئية

تخص غرضا منها. وقيل هنالك أن الأمور الجزئية التى من أجلها تؤلف هذه الأقاويل هى ثلاثة: إما المشورية، وإما المنافرية، وإما المشاجرية.

والذى بقى ها هنا هو القول فى الجزءين الباقيين، وذلك أنه لما كان ليس بأى معان اتفقت يقع الإقناع، ولا بأى أحوال اتفقت أن تستعمل تلك المعانى، بل بمعان مخصوصة وأحوال مخصوصة وهيآت مخصوصة لأغراض مخصوصة كانت الألفاظ أيضا التى يعبر بها عن تلك المعانى شأنها هذا الشأن، أعنى أن الإجادة فى العبارة عنها تكون بألفاظ مخصوصة مأخوذة بأحوال مخصوصة فى غرض من أغراض الأقاويل الخطبية، وهو الذى يعبر عنه الجمهور باسم «الفصاحة»، فإن هذا الاسم يطلق عندهم على أحوال ثلاثة فى الألفاظ: أحدها - وهو الأملك لهذا المعنى أن تكون الألفاظ جيدة الإفهام والإبانة للمعانى. والثانى أن تكون لذيذة المسموع. والثالث أن تعطى فى المعنى رفعة أو خسة. فلهذا كان النظر ضروريا لصاحب المنطق فى الألفاظ الخطبية، لكن ليس ينظر منها فى الأحوال الخاصة بأمة أمة بل إنما ينظر من ذلك فى الأحوال المشتركة لجميع الأمم. ولهذا كان النظر فيها جزءا من صناعة المنطق، وأما النظر من ذلك فيما يخص أمة أمة فمن شأن الخطيب المنصوب فى أمة أمة - وأما ضرورة القول فى الجزء الثالث، أعنى كم أجزاء القول المسمى خطبة، العظمى والصغرى، وترتيبها، ومن ماذا تؤلف وكيف تؤلف - فأمر بين بنفسه.

وقبل أن نقول فى الألفاظ فينبغى أن نقول فى الأمور المستعملة مع الألفاظ على جهة المعونة فى جودة التقسيم وإيقاع التصديق وبلوغ الغرض المقصود، وهى التى جرت عادة القدماء أن يسموها الأخذ بالوجوه. وذلك أن هذه الأشياء لما كان من شأنها أن تميل السامعين إلى الإصغاء والاستماع والإقبال على المتكلم بالوجه وتفريغ النفس لما يورده - استعير لها هذا الاسم. وهذه الأشياء صنفان: إما أشكال، وإما أصوات ونغم.

والأشكال منها ما هى أشكال للبدن بأسره، ومنها ما هى أشكال لأجزاء البدن كاليدين والوجه والرأس، وهذه هى أكثر استعمالا عند المخاطبة. والأشكال، بالجملة، يقصد بها أحد أمرين: إما تفهيم المعنى وتخييله الموقع للتصديق، كما روى

عن النبى – صلى الله عليه وسلم – أنه قال فى آخر خطبة [1]: «بعثت أنا والساعة كهاتين» – وأشار بأصبعيه يقرنهما، وإما تخييل لانفعال ما أو خلق ما، وذلك إما فى المتكلم، أعنى أن يتخيل فيه أنه بذلك الانفعال أوالخلق، مثل أن يتكلم مصفر الوجه منفعلا بانفعال الخوف إذا أراد أن يخبر أنه خائف، أو بتؤدة توهم أنه عاقل. وإما فى المخبر عنه إذا أراد أن يصوره بصورة الخائف أو العاقل. وإما أن يوقع ذلك الانفعال فى نفس السامع أو ذلك الخلق حتى يستعد بذلك إما نحو التصديق الواقع عن الانفعال أو الخلق، وإما نحو الفعل الصادر عنه.

واما النغم فإنها تستعمل فى القول الخطبى لوجوه : منها لتخييل الانفعالات أو الخلق، وذلك أيضا لثلاثة أوجه:أحدها عندما يريد المتكلم أن يخيل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عن السامعين، مثل أنه إذا يخيل فيه الغضب عظم صوته، وكذلك فى الأخلاق، وإنما كان ذلك كذلك لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة من الذين ينفعلون أمثال هذه الانفعالات- والوجه الثانى أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما، إما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه. والوجه الثالث عندما يقص عن مخبرين بأن يصفهم بذلك الانفعال أو الخلق – ومنها أيضا أنها تستعمل بضرب من الوزن فى الكلام الخطبى على ما سيقال بعد. وهذا الضرب من النغم ضرورى فى أوزان أشعار من سلف من الأمم ما عدا العرب، فإن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والوقفات، والعرب إنما تزنها بالوقفات فقط، ومنها أيضا أن تستعمل أشعارا فى افتتاح القول وختمه ومواضع الوقف.

وينبغى أن نعلم أن الأخذ بالوجوه ليس له غناء فى الخطب المكتوبة، وإنما غناؤه فى المتلوة. وأن عادة العرب فى استعمالها قليلة، وأما من سلف من الأمم فربما أقاموها فى الأشعار مقام الألفاظ، أعنى التشكيلات، ويحذفون اللفظ الدال على ذلك المعنى، إما إرادة الاختصار، وإما طلبا للوزن والإلذاذ، وهذا لم تجر به عادة العرب: ولهذا صار ما يقول فى الأقاويل هم الشعراء، وذلك أن هذا المعنى

(١) هذا حديث نبوى، رواه أحمد بن حنبل فى «المسند» والبخارى ومسلم فى «الصحيحين» والترمذى – عن أنس بن مالك وعن سهل بن سعد الساعدى.

أظهـر مـا يكون فـى الأقـاويل الشـعـريـة، مع أن الوقـوف علـى الأقـاويل الشـعـرية هو متقدم بالزمان على الوقوف على الأقاويل البلاغية.

وإذا قـد تقـرر هذا من ضرورة القول فى ألفاظ هاتين الصناعتين فينبغى أن نذكر من ذلك ما يخص البلاغة، وما هو مشترك من ذلك للصناعتين معا.

فنقول: إن الألفاظ المفردة - كانت اسما أو كلمة، أو حرفا - تتقسم من جهة أنحاء دلالتها ثمانية أقسام: منها المستولية، ومنها المغيرة، ومنها الغريبة، ومنها اللغات، ومنها المزينة، ومنها المركبة، ومنها المغلطة، ومنها الموضوعة.

أما المغيرة فهى أشهرها وأكثرها نفعا فى الصناعتين، ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشىء مع لفظ الشىء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال فى ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى «التمثيل» و «التشبيه»، وهو خاص جدا بالشعر. والنوع الثانى من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشىء نفسه. وهذا النوع فى هذه الصناعة يسمى «الإبدال»، وهو الذى يسميه أهل زماننا الاستعارة والبديع مثل قول ابن المعتز.

يا دار. أين ظبـاؤك اللعس ؟ قـد كان لى فى أنسـها أنس

فإن العرب جرت عادتهم أن يشبهوا النساء بالظباء، فربما أتوا به على جهة الإبدال مثل ما تقدم من قول ابن المعتز، وربما أتوا بذلك مع حرف التشبيه.

وكل واحد من صنفى التغيير إما بسيط وإما مركب: وكل واحد من هذين إما أن يكون وجه الاتصال فيه بينا مشهورا من أول الأمر، وإما أن يكون غير بين، وإنما يكون غير بين لأحد شيئين: إما لأنه غير بين فى نفسه عند الجميع، وإما عند كثير من الأمم مثل كثير من التمثيلات التى جرت عادة العرب أن يستعملوها، فإنه يشبه أن يكون كثير منها غير بين عند سائر الأمم، مثل قول امرئ القيس يصف حمار الوحش:

يهيـل ويـزرى تـربه ويثيره　　إثـارة نباث الهواجز مخمس [1]

فإن نباث الهواجز إنما تعرفه العرب ومن هم مثلهم ممن يسكن الصحارى.

وأما المركبة فهى خاصة بالشعر، كما أن البسيطة خاصة بالخطابة.

وأنشـد أبو نصـر فى مثـال المركـبة البـعيـدة التـركيب الخـفيـة الاتصـال بيتـا لامرئ القيس: والبيت [2]

بـدلت من وائل وكنـدة عد　　وان وفـيـها صمـاء ابنـة الجبـل

قال [3]: فإن هذا التغيير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل «ابنة الجبل» بدلا من قوله «الحصاة»، وجعل قوله «صماء» بدلا من «عدم صوت الحصاة» فإن عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان فإنه قسيمه، إذ كان عدم السمع إما أن يكون عن عدم الصوت، وإما لفساد فى الحاسة. وجعل عدم صوت الحصاة بدلا من ابتلال الأرض، فإن الأرض إذا ابتلت وطرحت فيها الحصاة لم تصوت. وجعل ابتلال الأرض بدلا من انصباب الدماء على الأرض، فإن ابتلال الأرض لاحق من لواحق انصباب الدماء عليها، وجعل انصباب الدماء عليها بدلا من القتال الشديد، لأن انصباب الدماء يكون عن القتال الشديد. وجعل القتال الشديد بدلا من الأمر العظيم. فكأنه أراد «وفيها أمر عظيم»، فأبدل مكان ذلك: «وفيها صماء ابنة

---

(١) والنباث: من نبث التراب ينبث (كنصر): استخرجه من بئر أو نهر. والمخمس: صاحب الإبل التى ترد خمسا، وذلك أن ترعى الإبل ثلاثة أيام وترد اليوم الرابع. والهاجرة شدة القيظ.

(٢) البيت من المنسرح وبعده:

قـوم يحـاجـون بالبهـام　　ونسوان قصار كهيئة الحجل

وقد قاله حين نزل فى بنى عدوان. وعدوان (بتسكين الدال وفتح العين المهملة) قبيلة، وهو عدوان بن عمرو بن قيس عيلان، قال الشاعر:

عذير الحى من عـدوا　　ن ، كانـوا حيـة الأرض

هذا وقد ورد البيت فى «اللسان» كما يلى:

بدلت من وائل وكندة عد　　وان وفيها، صمى ابنه الجبل

وفسره ابن منظور هكذا: العرب تقول للحرب إذا اشتدت وسفك فيها الدماء الكثيرة: صمت حصاة بدم، يريدون أن الدماء لما سفكت وكثرت استنقعت فى المعركة فلو وقعت حصاة على الأرض لم يسمع لها صوت لأنها لا تقع إلا فى نجيع.

(٣) أى أبو نصر الفارابى.

الجبل». واستعمل فى ذلك هذا الإبدال الكثير. وهذا - كما قلنا - إنما يليق بالشعر.

والمستولية هى الألفاظ التى هى خاصة بأهل لسان ما، ومشهورة عندهم مبتذلة دالة على المعانى التى وضعت لها من أول الأمر من غير توسط.

وأما الغريبة فهى الألفاظ التى هى غير مبتذلة عند جمهورهم وغير مستعملة عندهم، بل إنما يستعملها الخواص منهم.

وأما اللغات فهى صنفان: أحدهما أن يستعمل الإنسان فى مخاطبة صنف صنف من أصناف أمة لفظا ليس يستعمله ذلك الصنف من الأمة، بل إنما يستعمله صنف آخر منهم، مثل أن يستعمل الحجازى لغة حميرية.

والصنف الثانى أن يستعمل فى مخاطبته أمة ما لفظا ليس من ألفاظ أهل لسانهم، وإنما هو من لسان أمة أخرى، مثل ما يوجد فى لسان العرب من ألفاظ كثيرة من ألفاظ الفرس والأمم المجاورة لها. وهذا يستعمل على وجهين: أحدهما أن يأتى بذلك اللفظ بعينه من غير أن يغير بنيته وتركيبه. والوجه الثانى أن يغيره تغييرا يقرب به من الأبنية المستعملة فى لسانهم ليسهل بذلك عليهم النطق به مثل السجيل، وغير ذلك مما هو موجود فى كتب اللغة.

والإبدال كقول واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء فيقول فيها: حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف أو كما قال:

من كف جارية كأن بنانها   من فضة قد طوقت عنابا

فإن قولنا وردية الأطراف إبدال حسن، وكذلك قولنا عنابية الأطراف، وقولنا: حمر الأطراف أخس منه، وأقبح يكاد أن يكون هجوا أقرب منه أن يكون مدحا. ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التى وقع الإبدال بها فى الحسن والشرف.

والأشياء تكون شبيهة بأحد ثلاثة أشياء: إما باشتباه المنظر فى الخلق واللون، وإما أن تكون أنواعها أو أجناسها واحدة، وإما أن تكون أفعالها واحدة. ولما كانت الأقاويل الخطبية والشعرية قد تكون حكاية عن أمور موجودة وعن أمور غير

موجودة، بل مخترعة يخترعها الشاعر أو الخطيب مثل الذى فى كتاب «دمنة وكليلة»، وإن كان الاختراع أخص بالشعر منه بالخطابة؛ ولذلك فصلت أنحاء الاختراع فى كتاب «الشعر». فينبغى أن تعلم أيضا أن التغيير فى الصنف المخترع يلحقه أيضا من الحسن والقبح ما يلحق التغيير الذى يكون فى الأمور الموجودة. وقد يلحق ذلك أيضا فى الشىء الواحد بعينه، مثلما حكى أرسطو عن بعض [1] القدماء أنه قال فى حكاية حكاها عن البغال أنها كانت مسرورة بانضمامها إلى بنات الخيل، على أنها قد كانت أيضا بنات الحمير. قال: فإن قوله فى البغال: «بنات الخيل» - تشريفا لها، وقوله فيها: «بنات الحمير» - تخسيس لها. ومن التغييرات تغيير يعطى فى الشىء الإفراط فى التصغير والتعظيم، وهى خاصة بالشعر. وينبغى أن يستعمل من التعظيم فى الخطابة ومن التصغير بقصد، مثل من يقول فى ذهب: ذهيب، وفى ثوب: ثويب، وفى إنسان: إنسيان - والوقف فى غير مكان الوقف، أو وضع العلامات التى تدل على الوقف فى غير مكانها - هو أيضا ضرب من التغير الردىء.

- ٢ -

والأسماء الباردة التى ينبغى للخطيب أن يتجنبها أربعة أصناف، وهى بالجملة الأسماء التى يعسر تفهم المعنى منها، أو التى تخيل فى المعنى أحوالا زائدة على التى يحتاج إليها. فأحد أصناف الأسماء الباردة هو أن يستعمل من ضروب الأسماء المركبة ما يخيل فى الأمر معنى غير مشهور يعسر الوقوف عليه، أو يخيل فيه غرضا بعيدا. وأمثال هذه اللغات، وذلك على وجهين: أحدهما أن يستعمل منها فى مخاطبة أمة ما هو من غير لسانها، بل من لسان أمة أخرى غريبة منها. والثانى أن يستعمل فى مخاطبة تلك الأمة الأسماء الغريبة المفرطة الغرابة الموجودة فى لسانها - والصنف الثالث أن يستعمل من الأسماء الموضوعة، وهى المنقولة، ما لا يخيل منها المعنى الذى نقلت إليه للاشتراك والعموم وكثرة ما يدخل تحته أو ما يخيل منه غرض بعيد أو ما يتخيل منه زمان غير الزمان الذى وجد

---

(١) هو الشاعر سيموميدس.

فيه المعنى، فإن هذه كلها أسماء باردة. فمثال الاسم المشترك المنقول: أن يسمى «اللبن»: «الأبيض»، فإن «الأبيض» يقال على أشياء كثيرة بيض فيعسر فهم ما يراد بذلك، وكذلك الشىء الذى ينقل إليه اسم جنسه، وأرسطو يحكى عن بعض القدماء أنه كان يستعمل أمثال هذه الأسماء الباردة فكان يسمى العرق: رطوبة - باسم جنسه، ويسمى الشهوة: الاقتداء المنكوس من النفس، ويسمى عناية النفس: الاكتساب. وأما الذى يخيل زمانا غير زمان المعنى فمثل أن يدل على الفعل المستقبل بالكلمة الماضية، أو على ماوجوده فى غير زمان: بالكلمة الدالة على الزمان.

فهذه الأصناف لا ينبغى أن تستعمل فى الخطابة، وهى تستعمل فى الشعر، أعنى التى تخيل فى النفس غرضا بعيدا، فالأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهى حينئذ أخص بالشعر. فإذا تمادى الزمان بها صارت مشهورة وصلحت للخطابة. فإن اشتدت شهرتها عدت فى أصناف المستولية. وهى بالجملة إما عندما ليس يلفى للشىء الذى فيه القول اسم فينقل إليه اسم آخر وإن لم يقصد به أن يستمر على طول الزمان. وإما عندما يراد أن يسمى به ذلك الشىء فى الزمان المستقبل على جهة الشريعة للناس، والذى ينبغى أن يستعمل منها ها هنا ما كان تفهيمه للمعنى بسهولة ويخيل فيه حالا بمقدار ما يحتاج إليه فى هذه الصناعة، لا ما كان منها غامضا، فإن الغموض لا ينبغى أن يستعمل مع من يقصد تبصيره، وإنما يستعمل مع من يقصد أن يغمض عليه المعنى، ولا ما كان منها أيضا يخيل فى المعنى أمرا أعظم مما قصد إليه.

والأسماء المركبة خاصة بأصناف الأشعار الطويلة المحدودة لكثرة الحروف التى منها تركبت، والغريبة خاصة بالأشعار التى تقال فى الأمور العظام التى يقدم عليها مع توق وحذر، مثل الأسماء المغيرة فتليق من أصناف الأشعار بالأشعار التى يقصد بها الالتذاذ وجودة التفهيم، وهذا يقال فى صناعة الشعر.

وأما الصنف الرابع من الألفاظ الباردة فيكون فى التغييرات التى ليست بجميلة، وذلك يعرض فيها من وجوه إما أن تكون من أشياء بعيدة، وإما من أشياء قريبة، وإما من أمور ظاهرة، وإما من أمور خفية، وإما من أمور تخيل فى الشىء زيادة مفرطة، أو نقصا مفرطا، وإما من أشياء خسيسة، وإما أن يتركب أكثر من واحد من هذه الأنواع، ولن يعسر على من تفقد الخطب والأشعار مثالات هذه الأصناف.

البلاغة فى الحضارة العربية

كان العرب قبل الإسلام أمة يمكن أن يكون فنها الأول هو «الكلمة»، وكانت بذلك تختلف وتتميز عن غيرها من الحضارات القديمة، فإذا كان المصريون القدماء قد خلفوا آثارا فى التحنيط والنحت والعمارة، وخلف اليونان آثارا فى الفكر الفلسفى والإنتاج المسرحى، فقد خلف العرب آثارا كثيرة فى الشعر الجميل والنثر المحكم.

وكان نزول القرآن معجزة الإسلام وطرحه التحدى لمخالفيه فى أن يأتوا بقول بليغ مثله، كان هذا التحدى دلالة من ناحية على الاعتراف بقوة العرب فى هذا المجال وحافزا من ناحية أخرى على مواصلة التجويد فى بناء العبارة. وانتقل فن القول من كونه مجرد تراث قومى يعتز به إلى كونه شعائر دينية يتعبد بالتأمل فى محاريبها.

ولم يكن الإسلام دينا فقط، ولكنه كان كذلك دولة وحضارة، وفى سبيل أن تستقر الدولة وتنتشر الحضارة، كان لابد من خوض كثير من ألوان الصراعات من بينها صراعات القوة بالطبع. ولكن إلى جانبها بل وفى درجة أهم منها، صراعات الكلمة، كان من مستلزمات تحويل القبائل إلى دولة أن تنشأ الدواوين والسجلات، وتقيد الرواتب وتحصى الأنفس، وتبنى المساجد للتعبد والتعلم، وتقام بيوت القضاء، وتنظم العلاقات بين حاكم الدولة وحكام الأقاليم وقضاتها، وبين الدولة وما جاورها من دول أخرى، ولم يكن تنظيم ذلك ممكنا إلا من خلال الكلمة «كتابة» أو «خطابة».

وعندما بدأ هذا التنظيم، واجهه قلة خبرة أبناء القبائل فى شئون الدولة، ولكن أعان عليه أن هذه الحضارة لم تكن للعرب فقط، وإنما كانت للمسلمين

جميعهم وأن جانبا كبيرا ممن دخلوا هذا الدين الجديد كانوا أبناء حضارات أخرى عريقة منظمة فى فارس وفى مصر وفى الشام، وأسرع هؤلاء فتعلم منهم العربية من لم يكن يجيدها، وأسهموا إلى جانب إخوانهم العرب فى صناعة الكلمة تأليفا وتنظيما وكتابة، حتى وإن فاتهم فى البدء الإسهام فى الخطابة لحداثة تعلم اللغة وعدم إحكام نطقها.

لكن العرب أنفسهم كان لديهم من الدوافع الدينية والسياسية ما دفعهم إلى مزيد من الإسهام والإنعاش لحركة الخطابة، كان الجدل الدينى قد بدأ أولا بين أنصار العقيدة وأعدائها، وكانت مجالس الرسول تشهد وفود القبائل التى تجىء ومعها شاعرها وخطيبها، ويكون لدى المسلمين أيضا شاعرهم وخطيبهم ويبدأ الحوار، لكن ذلك الجدل انتقل بعد فترة ليصير جدلا بين المسلمين بعضهم والبعض الآخر عندما بدأ انقسام المسلمين فى الرأى حول بعض القضايا الدينية، ثم تشعب فأصبح انقساما إلى فرق وأحزاب، كل فرقة تتشيع إلى رأى وتناصره، وتتخذ بالطبع الخطابة فى المحافل العامة وسيلة إلى إثبات رأيها. ومن هنا شاع فى المساجد والأسواق وأماكن التقاء الناس، ذلك اللون من الخطابة الجدلية السياسية أو الدينية، ولا ننسى قبل كل شىء أن الإسلام جعل «الخطابة» ركنا من أركان العبادات عندما شرعها مرة كل أسبوع فى صلاة الجمعة.

تحولت فنون الكلمة إذن إلى أدوات رئيسية فى بناء هيكل الدولة والحضارة، لكنها كذلك كان لابد أن تلعب دورا رئيسيا فى تثقيف الأمة، وشرح العقيدة الجديدة للناس، ونشأت حول القرآن وبلاغته علوم كثيرة تفسر جوانب الإعجاز أو أسرار اللغة من خلال هذا النص المقدس، ومن غير المبالغة أن يقال أن معظم العلوم التى اصطلح على تسميتها بالعلوم الدينية والعربية تدور فى هذه الدائرة التى أشرنا إليها، وقد ولدت كلها فى فترات زمنية متقاربة فى العصر الذى شهد بناء الدولة والحضارة واستقرارهما.

مع هذا الاهتمام الذى أخذته الكلمة فى الحضارة العربية بدأ اهتمام مواز بالمتكلم كاتبا كان أو خطيبا، وبصناعة الكلام وأدواتها، ولم تعد تترك الأمور بلا إعداد، فالخطيب لا يؤثر فقط من خلال كلماته ولكن من خلال طريقة نطق هذه

الكلمات وطريقة تنغيمها، بل وطريقة وقفته وهيئته وملبسه، ومن ثم بدأت أبحاث حول الخطابة من هذه الزاوية، ولعل أشهرها ما دونه الجاحظ فى «البيان والتبيين».

أما «الكتاب» وقد أصبحوا يحتلون مكانة مرموقة فى الدولة ولهم «وزارة» خاصة بهم يطلق عليها «ديوان الإنشاء» ورئيسهم يحتل مكانا مرموقا فى بلاط الحكم، هؤلاء الكتاب ينبغى العناية بوسائل وأدوات كتابتهم، بدءا من نوع الأقلام التى يكتبون بها، وطريقة «بريها» إلى نوع الأحبار التى يستعملونها، إلى الأساليب التى تناسب المقامات المختلفة التى يكتبون فيها، وملاءمة كل أسلوب منها لموقف معين أو لطبقة معينة، مما يمكن أن يدخل الآن فى مفهوم «البروتوكول» بمعناه الحديث. ولكن أيضا كانت هناك عناية بألوان الثقافة التى ينبغى أن تتوافر للكاتب، من معرفة بالتاريخ والجغرافيا وخصائص الشعوب وقوانينها ودقائق التشريع والعلوم المفردة له، وأسرار علوم اللغة وخصائص العبارات، ووسائل التزيين فى العبارة وطرق أدائها المختلفة، وقد ألفت كتب تجمع هذه الوسائل كلها وتقدمها لمن يود أن يتخصص فى صناعة الكتابة ويبرع فيها، ومن أشهر هذه الكتب كتاب «صبح الأعشى فى صناعة الإنشا» للقلقشندى وهو موسوعة ضخمة تقع فى أربعة عشر مجلدا كبيرا.

ولقد كان من نتيجة كل ذلك أن أصبح لهؤلاء الكتاب بصر بدقائق اللغة وعلوم الأدب، وأصبحوا من خلال ممارستهم للكتابة أقدر على النظر إلى الأدب وعلومه نظرة كلية تختلف عن نظرة العلماء المتخصصين الذين قد يهتم كل واحد منهم بفرع من فروع الدراسات اللغوية أو الأدبية، دون أن تمتد نظرته إلى بقية الجوانب. ولعل ذلك هو ما دفع الجاحظ إلى أن يقول: «طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات.

إلى جانب جهد هؤلاء الكتاب ودورهم الذى قاموا به فى تطوير دور الكلمة والدراسات التى دارت حولها وفى مقدمتها الدراسات الأدبية والبلاغية، نجد دور علماء الدين من المتكلمين والمفسرين على نحو خاص، والروايات تحكى أن التأليف البلاغى عرف أول ثماره نتيجة للنقاش بين الكتاب وهذه الطائفة من العلماء، فقد روى أن رجلا فى زى الكتاب بمجلس الفضل بن الربيع سأل أبا عبيدة معمر بن المثنى (توفى عام ٢٠٦هـ) عن قوله تعالى «طلعها كأنه رءوس الشياطين» كيف وقع تشبيه طلع أشجار النار برءوس الشياطين، وإنما يقع تشبيه المجهول بمعلوم لكى يقربه إلى الذهن، والتشبيه هنا يتم بين مجهولين، وإنما يقع الوعد والإيعاد بما قد عرف مثله. وهذا لم يعرف، فعزم أبو عبيدة عند سماعه للسؤال على وضع كتاب فى «مجاز القرآن» يفسر به هذا التعبير وأمثاله فى القرآن وفى كلام العرب، ويعد هذا الكتاب الذى كتب فى فترة مبكرة الشرارة الأولى للتأليف فى هذا الفرع الذى سيقدر له أن تتضاعف أغصانه وأن تتكاثر ثماره.

على أن اهتمامات علماء الكلام والتفسير بالبلاغة لم تقف عند الاهتمامات الصدفوية التى تجيب على تساؤلات عابرة كتلك، وإنما امتد لكى يشكل مبحثا رئيسيا فى مداخل علوم الكلام وأصول الفقه والتفسير، فعلماء الكلام الذين يبحثون عن صفات الله ويقفون أمام صنعة «الكلام» وكون كلام الله معجزا لا يساويه ولا يدانيه كلام البشر، يمتدون ببحوثهم إلى معرفة الأوجه والخصائص التى تميز بها ذلك الكلام المعجز، وذلك يقودهم إلى صلب علوم البلاغة ومباحثها الرئيسية، وكذلك علماء التفسير عندما يأخذون فى التناول التفصيلى لتفسير آيات القرآن يقفون بالضرورة أمام الأسرار التعبيرية فى هذا النص المعجز. ويكفى فى هذا المقام الإشارة إلى علماء مثل أبى بكر الباقلانى من المتكلمين (توفى عام ٤٠٣هـ) وكتابه حول «إعجاز القرآن» ومحاولته تفسير ذلك الإعجاز على أسس بيانية معارضا بذلك اتجاه من سبقوه وفسروا ذلك الإعجاز بما أسموه «بالصرفة» أى بصرف الله قدرة العرب عن معارضة القرآن، لكن عمل المتكلمين الشديد النضج فى هذا المجال تمثل فى مؤلفات عبد القاهر الجرجانى (المتوفى عام ٤٧١هـ) ففى كتاب «دلائل الإعجاز» لا يصل عبد القاهر فقط إلى تبيين الخصائص البلاغية

للأسلوب القرآنى، ولكنه من خلال ذلك يصل أيضا إلى وضع نظرية تقدم أسسا موضوعية للقيم الجمالية فى التعبير. وهذه الأسس تضمنتها نظريته الشهيرة التى عرفت باسم «نظرية النظم» والتى كانت أساسا بنى عليه «علم المعانى».

على أن كتاب عبد القاهر الثانى وهو «أسرار البلاغة» يمثل من بعض الزوايا شدة الصلة بين الدراسات التى قامت على أساس دينى، والدراسات الجمالية المتصلة بفنون القول الأخرى مثل الشعر مثلا، فمع أن الكتاب امتداد لنظرية عبد القاهر فى الإعجاز التى أشرنا إليها والتى تضمنها كتابه السابق، فإن «أسرار البلاغة» يعتمد اعتمادا كبيرا على الشعر كمادة فى تفسير نظريته وشرح مبادئها، وهو بذلك يتحول إلى ناقد جمالى وإلى بلاغى من الدرجة الأولى، وإن كانت جذوره ودوافعه تنتمى إلى علم الكلام ودوافعه الدينية.

نلتقى بالمباحث البلاغية كذلك عند علماء التفسير القرآنى مع أن هذه المباحث تتناثر فى كثير من كتب التفسير، إلا أن كتاب تفسير الكشاف للزمخشرى المتوفى ٤٧٦ هـ يعد من أوضح الأمثلة على شدة التلاحم بين الدراسات البلاغية والدراسات القرآنية، فقد عمد الزمخشرى فى تفسيره إلى نظرية النظم التى وضعها من قبله عبد القاهر الجرجانى وفسر على أساسها الإعجاز القرآنى كما قلنا، عمد الزمخشرى إلى هذه النظرية وحاول أن يطبقها على النصوص القرآنية أثناء تفسيره لها. ولقد أسهم بذلك فى تعميق كثير من المسائل البلاغية، بل إنه أسهم إسهاما مباشرا فى تبويب هذه المسائل على النحو الذى نعرفه اليوم. فإذا كانت علوم البلاغة اليوم تشتمل على فروع المعانى والبيان والبديع فإن الذى اهتدى إلى مصطلح «علم المعانى» وأطلق هذا الاسم على مجموع المسائل التى يبحث فيها هذا الفرع كان هو الزمخشرى فى تفسيره للكشاف.

إلى جانب الكتاب وعلماء الكلام والتفسير، أسهم الشعراء بدور كبير فى إثارة مشاكل تعبيرية استوجبت بحوثا نظرية لمعرفة مدى صلتها بالتراث القديم، أو مدى كونها شيئا جديدا «بديعا». وكانت الحركة الشعرية فى أوائل العصر العباسى على نحو خاص قد نزعت، تحت عوامل الرفاهية والترف فى مظاهر الحياة من

ناحية أخرى، نزعت الحركة الشعرية إلى الإكثار من استخدام تعابير كانت ترد فى القرآن والشعر القديم ولكن دون إفراط، وإلى استحداث ألوان أخرى من التعابير. وقد تجمع حول استخدام هذه الخصائص مجموعة من الشعراء عرفوا فى ذلك العصر بالشعراء المحدثين كان من أبرزهم بشار بن برد، وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام، وقد قامت الدراسات البلاغية لكى تناقش مدى الجدة والأصالة فى تعبيراتهم، وكان من أبرز ما كتب حول هذه الحركة كتاب «البديع» لعبد الله بن المعتز.

هذه العوامل كلها كانت وراء مئات المؤلفات وعشرات الاتجاهات التى ساعدت على تكوين التراث الذى يوجد الآن بين أيدينا قسم كبير منه، وليست هناك وسيلة للإلمام بتفاصيل ذلك التراث وتاريخه ونحن بصدد دراسة مدخل له، وكذلك أيضا لا يكفى الإلمام بتاريخه والكتابة عنه من خارجه، ولعل الوسيلة التى تعيننا على تذوق هذا التراث والاقتراب منه إلى حد ما، هى اختيار مجموعة من نصوصه والوقوف أمامها ومتابعة التطور من خلالها، وذلك ما سنحاول تحقيقه فى الصفحات القادمة.



(النص الثانى)

من كتاب البيان والتبيين للجاحظ
حول الخطباء والبلغاء

- أ -

أخبرنى أبو الزبير كاتب محمد بن حيان وحدثنى محمد بن أبان - ولا أدرى كاتب من كان. فقال: قيل للفارسى: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة. وقيل للهندى: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة. وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحجة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها إذ كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ فى الدرك وأحق بالنظر.

وقال مرة: جماع البلاغة التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الحرف بما التبس من المعانى أو غمض، وبما شرد عليك من اللفظ أو تعذر، ثم قال: وزين ذلك كله وبهاؤه، وحلاوته وسناؤه، أن تكون الشمائل موزونة، والألفاظ معدلة، واللهجة نقية، فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصمت، فقد تم كل التمام، وكمل كل الكمال.

وخالف عليه سهل بن هرون - وكان سهل فى نفسه عتيق الوجه، حسن الإشارة، بعيدا من الفدامة [1]، معتدل القامة مقبول الصورة، يقضى له بالحكمة

(١) الفدامة: العى والغباء.

قبل الخبرة، وبرقة الذهن قبل المخاطبة، وبدقة المذهب قبل الامتحان، والنبل قبل التكشف، فلم يمنعه ذلك أن يقول ما هو الحق عنده، وإن أدخل ذلك على حالة النقص - قال سهل بن هرون: لو أن رجلين خطبا أو تحدثا أو احتجا أو وصفا، وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا ذا لباس نبيلا، وذا حسب شريفا، وكان الآخر قليلا قميئا وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم كان كلاهما فى مقدار واحد من البلاغة، وفى وزن واحد من الصواب، لتصدع عنهما الجمع، وعامتهم تقضى للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذى الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه، ولصار التعجب منه سببا للعجب به، ولكان الإكثار فى شأنه علة للإكثار فى مدحه، لأن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس، ومن حسده أبعد. فإذا هجموا منه على ما لم يحتسبوه، وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حسن كلامه فى صدورهم، وكبر فى عيونهم لأن الشىء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم، وكلما كان أبعد فى الوهم كان أبدع، وإنما ذلك كنوادر كلام الصبيان وملح المجانين، فإن ضحك السامعين من ذلك أشد، وتعجبهم به أكثر، والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع، وليس لهم فى الموجود الراهن المقيم وفيما تحت قدرتهم من الرأى والهوى، مثل الذى معهم فى الغريب القليل، وفى النادر الشاذ، وكل ما كان فى ملك غيرهم. وعلى ذلك زهد الجيران فى عالمهم، والأصحاب فى الفائدة من صاحبهم، وعلى هذا السبيل يستطرفون القادم عليهم، ويرحلون إلى النازح عنهم، ويتركون من هو أعم نفعا، وأكثر فى وجوه العلم تصرفا، وأخف مؤنة وأكثر فائدة.

- ب -

لما علم واصل بن عطاء إنه ألثغ فاحش اللثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع وأنه إذا كان داعية مقالة ورئيس نحله وأنه يريد الاحتجاج على أرباب النحل وزعماء الملل، وأنه لابد من مقارعة الأبطال ومن الخطب الطوال، وأن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة وإلى ترتيب ورياضة وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، رام (واصل) إسقاط الراء من كلامه وإخراجها من حروف منطقه، فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه ويناضله ويساجله، ويتأتى لستره والراحة من هجنته، حتى انتظم له ما حاول

واتسق له ما أمل. ولست أعنى خطبه المحفوظة، ورسائله المخلدة، لأن ذلك يحتمل الصنعة، وإنما عنيت محاجة الخصوم ومناقلة الأكفاء، ومفاوضة الإخوان، وكان واصل قبيح اللثغة شنيعها. وقد قال (عند سماعه هجاء بشار بن برد له): «أما لهذا الملحد المشنف المكنى بأبى معاذ من يقتله؟ أما والله لولا أن الغيلة سجية من سجايا الغالية، لبعثت إليه من يبعج بطنه على مضجعه ويقتله فى جوف منزله وفى يوم حفله. قال أبو حفص عمرو بن عثمان الشمرى: ألا تريان كيف تجنب الراء فى كلامه هذا وأنتما للذى تريان من سلامته وقلة ظهور التكلف فيه لا تظنان به التكلف مع امتناعه من حرف كثير الدوران فى الكلام، ألا تريان أنه حين لم يستطع أن يقول بشار وابن برد والمرعث جعل المشنف بدلا من المرعث والملحد بدلا من الكافر.. وقال إن الغيلة سجية من سجايا الغالية ولم يذكر المنصورية ولا المغيرية لمكان الراء؟ وقال لبعثت إليه من يبعج بطنه ولم يقل لأرسلت إليه؟ وقال على مضجعه ولم يقل على فراشه؟

المناقشة:

هذان نصان من كتاب البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هـ، وهو كتاب يمثل المرحلة الأولى من مراحل التأليف البلاغى وهى مرحلة «الانطباعات العامة» وعدم التحديد الدقيق لنصيب الثقافات الأخرى من هذا الفن، وقد يكون ذلك مرجعه إلى أن الكتاب ألف قبل شيوع الترجمات فى فنون البلاغة، وقد سبق أن تحدثنا عن التاريخ المحتمل لترجمة كتاب الخطابة لأرسطو إلى العربية، وبمقارنة هذا التاريخ بتاريخ موت الجاحظ يتبين أنه لم يتح له غالبا قراءة عمل أرسطو وإن كان اسم أرسطو يرد عند الجاحظ كثيرا، وترد إشارات إلى ترجماته فى البيان والتبيين. ونود أن نسارع فنقول أن ذلك لا ينقص من قيمة الكتاب شيئا، فأن يقال إن الكتاب ذو صبغة عربية خالصة أو متأثر بلون أو آخر من ألوان الثقافات الأجنبية ليس إلا وصفا لطبيعته لا حكما على قيمة تلك الطبيعة.

على هذا النحو يمكن تقييم الإجابة على سؤال: ما البلاغة؟ الذى وجه إلى كل من الفارسى واليونانى والرومى والهندى، فليست الإجابات التى ذكرها الجاحظ

خصائص محددة يمكن أن تنطبق كل واحدة منها على البلاغة التى اقترنت بها لا تتعداها إلى غيرها، وإنما هى خصائص متداخلة يمكن أن تمثل تصور العربى فى هذه الفترة لخصائص بلاغة الآخرين أكثر من كونها استقراء علميا لخصائص هذه البلاغات. ولقد جرد الجاحظ نفسه فى موضع آخر من كتابه البيان والتبيين هذه الأمم جميعا من البلاغة الحقيقية، وجعل «البديع» وهو المصطلح الذى كان شائعا إطلاقه على البلاغة فى ذلك العصر مقصورا على العرب وحدهم فهو يقول: «والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان[1]». ونسب إلى غيرهم من الأمم مزايا جزئية فى هذا الفن، ونعت أرسطو نفسه بأنه «بكىء اللسان غير موصوف بالبيان مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وخصائصه... وهم يزعمون أن جالينوس كان أنطق الناس. ولم يذكروه بالخطابة ولا بهذا الجنس من البلاغة». [2]

على أن الاستقراء والوصف العلميين اللذين لم يحققهما الكتاب وهو يتحدث عن بلاغة الأمم الأخرى، قد حققها بطريقة ناجحة وهو يتحدث عن البلاغة العربية من خلال استقراء ووصف أحوال البلغاء والخطباء أنفسهم وملاحظة سلوكهم أثناء أدائهم لفنهم ومحاولاتهم الذاتية للتغلب على العيوب التى يمكن أن تحول دون التأثير الكامل لهذا الفن فى نفوس سامعيه.

وفى هذا الصدد فإن الجاحظ يهتم بالخطيب قدر اهتمامه بالخطابة، وبالبليغ قدر اهتمامه بالبلاغة، وهى اهتمامات ضعفت فى العصور التالية حين تحول الاهتمام كله إلى الخطابة والبلاغة وقواعدهما التفصيلية. وفى إطار اهتمام الجاحظ بالخطيب هيئة وتفكيرا ونطقا، يمكن أن تقف أمام ملاحظاته التالية:

لابد أن يهتم من عنده بذرة موهبة بتنميتها وتثقيفها وألا يستجيب إلى دعاوى المثبطين للهمم وتخويفاتهم. ويقول الجاحظ: «أوصيك الا تدع التماس البيان والتبيين إن ظننت أن لك فيهما طبيعة وإنهما يناسبانك بعض المناسبة، ويشاكلانك بعض المشاكلة، ولا تهمل طبيعتك فيستولى الإهمال على قوة القريحة ويستبد بها سوء العادة، وإن كنت ذا بيان وأحسست من نفسك بالنفوذ فى

(١) البيان والتبيين: ٤ ص ٥٥.

(٢) البيان والتبيين: ٣ ص ١٢.

الخطابة والبلاغة فلا تقصر فى التماس أرفعها فى البيان منزلة، ولا يقطعنك تهيب الجهلاء وتخويف الجبناء» [1]. هيئة الخطيب تساعد كذلك على أن يصل تأثير الكلام إلى نفس سامعه، فإذا جمع الخطيب إلى صحة ووضوح القول، حسن السمت والهيئة، كان ذلك أوقع فى نفوس سامعيه. على أن الجاحظ يذكر فى هذا الصدد رأيا آخر مقابلا وهو رأى سهل بن هرون الذى يرى أن الخطيبين لو تساويا فى حسن القول واختلفا فى حسن الهيئة، فإن الجمهور قد يحكم للأقل حسنا فى هيئته، من باب أنه لا يتوقع منه فى بادئ الأمر أن يأتى بالكلام الجميل، فإذا أخلف عنصر التوقع فقد أحدث فى نفس سامعه من المفاجأة ما يجعله يميل بالحكم إلى جانبه.

يهتم الجاحظ بالصوت وسيلة التوصيل الخطابى اهتماما كبيرا. وهو يذكر أن العرب «كانوا يمدحون الجهير الصوت ويذمون الضئيل الصوت، ولذلك تشادقوا فى الكلام، ومدحوا سعة الفم، وذموا صغر الفم. قيل لأعرابى: ما الجمال؟ قال: طول القامة، وضخم الهامة، ورحب الشدق وبعد الصوت [2]». وتضرب العرب المثل فى شدة الصوت بأبى عروة الذى كان يصيح بالسبع وقد احتمل الشاة فيخليها ويذهب هاربا على وجهه.

على أن هذا الصوت الجهير ينبغى أن يكون خاليا من عيوب المخارج، وفى هذا الصدد فإن الجاحظ يستقرئ الحروف التى يمكن أن تقع فيها العيوب الصوتية مثل اللثغة التى تحول السين إلى ثاء أو اللام إلى ياء، أو الراء التى يمكن أن تتحول لثغتها إلى الياء أو الغين، ويتتبع الجاحظ ألوان اللثغات التى يمكن أن تكتب وألوانها التى لا تمكن كتابتها مثل لثغة الشين عندما تخرج من جانبى الأسنان بدلا من خروجها من مقدمتها، وتتبع هذه الجوانب الدقيقة عند الجاحظ والتى تتصل بعلوم لغوية أخرى يذكر بما قلناه من قبل عند التعرض للسوفسطائيين من أنهم كانوا من خلال بحثهم فى الخطابة والبلاغة أول من اهتم بدقائق علوم اللغة. على أن الجاحظ يذكرنا بأولئك الذين لم يدعوا هذه اللثغات

(١) السابق: ص٢٠٧.
(٢) السابق: ١: ١٣٤.

تفسد عليهم موهبتهم وقوتهم البيانية، وكيف أنهم استطاعوا التغلب على ذلك، كحالة واصل بن عطاء وهو واحد من زعماء مذهب المعتزلة ومن كبار المجادلين فى عصره، كيف استطاع ذلك العالم إسقاط حرف الراء من كلامه حين رأى أن لثغته الشائنة فى هذا الحرف تنقص من أثر كلامه فى نفوس سامعيه.

ولا ينسى الجاحظ رصد حركات الأعضاء الأخرى التى تساعد الخطيب على الوصول إلى كمال التأثير على سامعيه، فعلى الخطيب أن يستعين بدرجات الصوت لكى تتلاءم مع درجات المعنى وتساعد فى إيصاله، لكن عليه أيضا أن يستعين بالقدرة التعبيرية للوجه واليدين خاصة وفى هذه الاستعانة جزء من استغلال بلاغة الإشارة إلى جانب بلاغة العبارة، وهو يسخر من أولئك الذين يتيبسون إذا تكلموا، ولا يستعينون بوسائل الإيحاء والإيماء، يروى عن أبى شمر أنه «كان إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه، ولم يقلب عينيه ولم يحرك رأسه حتى كأن كلامه يخرج من صدع صخرة [1]». على أنه إذا كانت الاستعانة بهذه الأعضاء وإشاراتها ضرورة فإن المبالغة فى هذه الاستعانة معيبة ومستهجنة. فالذين تنقصهم المقدرة على امتلاك ناصية القول ويحرمون سلاسته، يضطرون إلى اللجوء إلى حركات غير إرادية يسدون بها ثغرة البحث عن امتداد للمعنى، ومن هذه الحركات «التنحنح» أو مس اللحية أو التلجلج، أو هم يلجئون إلى جمل وكلمات لا معنى لها وهى تتحول فى الغالب إلى لوازم فى كلامهم، يحاولون من خلالها تغطية الفجوات التى تعترض مسيرة تفكيرهم غير المتسق. يقول الجاحظ، يروى عن بعضهم أنه كان يتنحنح ويتلجلج ويمسح لحيته، ويقول عند مقاطع كلامه: ياهناها. وياهذا. واسمع منى. واستمع إلى. وافهم عنى...».

هكذا يقدم الجاحظ هذه الصورة الحية القائمة على الوصف والاستقراء لنموذجية الخطابة التى ينبغى أن يسعى إليها وعيوبها التى ينبغى تلافيها، وهى صورة تبقى حية لا يغير مرور الزمن إلا من بعض تفاصيلها، وتبقى فى جوهرها مدخلا لابد منه للإحساس بالخطابة من خلال الخطيب وبالبلاغة من خلال البليغ.

---

(١) السابق ١: ٥١.

بداية التأليف المنهجى

(النص الثالث)

من كتاب البديع لعبد الله بن المعتز

قال عبد الله بن المعتز رحمه الله:

قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائى (أبا تمام) من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع. وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل.

الباب الأول من البديع وهو الاستعارة:

قال الله تعالى: «هو الذى أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب» وقال: «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة». وقال: «واشتعل الرأس شيبا». وقال: «يأتيهم عذاب يوم عقيم». وقال: «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار».

الأحاديث: فأما أحاديث النبى صلى الله عليه وسلم فقوله: «خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه فى سبيل الله كلما سمع هيعة طار إليها». وقوله: «غلب عليكم داء الأمم الذين من قبلكم الحسد والبغضاء وهى الحالقة، حالقة الدين لا حالقة الشعر».

كلام الصحابة: قال على بن أبى طالب رضى الله عنه فى كتابه إلى ابن عباس وهو عامله على البصرة «أرغب راغبهم واحلل عقد الخوف عنهم». وقال أبوبكر الصديق رضى الله عنه: «إن الملوك إذا ملك أحدهم زهده لله فى ماله ورغبة فى مال غيره، جذل الظاهر، حزين الباطن، فإذا وجبت نفسه وضحا ظلله (أراد من هذا نضب عمره وهو من الاستعارة) حاسبه الله عز وجل فأشد حسابه وأقل غفره. وقال على: «العلم قفل مفتاحه السؤال» وقال بعض الصالحين فى ذم الدنيا: «دار غرست فيها الأحزان، وسكنها الشيطان وذمها الرحمن، وعوقب بها الإنسان»... وقال بعضهم: «من ركب ظهر الباطل نزل دار الندامة».

ومن الاستعارة قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر مرخ سدوله ... على بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازا وناء بكلكل

هذا كله من الاستعارة لأن الليل لا صلب له ولا عجز.

وقال النابغة:

وصدر أراح الليل عازف همه ... تضاعف فيه الحزن من كل جانب

أراد قوله: أراح الليل عازف همه، هذا مستعار من إراحة الراعى الإبل إلى مباءتها أى إلى موضع لا تأوى إليه.

وقال أوس بن مغراء يهجو بنى عامر:

يشيب على لؤم الفعال كبيرها ... ويغذى بثدى اللؤم فيها وليدها

ومن البديع والاستعارة من كلام المحدثين وأشعارهم قول مالك بن دينار

«القلب إذا لم يكن فيـه فكرة خـرب». وذكـرت رجـلا لخـالـد بن برمك فـقـال: دعنى أتذوق طعم فراقه، فهو والله لا تشجى به النفس ولا تكثر فى أثره الالتفات.

وقال العباس بن الأحنف:

قد سحب الناس أذيال الظنون بنا	وفرق النـاس فيـنا قولهم فرقا
فكـاذب قـد رمى بالظـن غيـركم	وصـادق ليس يـدرى أنه صدقا

وقال أبو نواس (فى الخمر):

سلبـوا قنـاع الطـين عن رمـق	حيى الحيـاة مشـارف الحتف
فتنفسـت فى البيـت إذ مزجـت	كتنفس الريحـان فى الأنـف

وقال الطائى (أبو تمام):

مطر يذوب الصحو منه وبعده	صحـو يكاد من النضـارة يمطر

مناقشة النص:

هذا نص من كتاب «البديع» لعبد الله بن المعتز الذى كان شـاعرا مـرموقـا من شـعـراء العـصـر العـبـاسى، وأمـيـرا من أمـراء الأسـرة العـبـاسـيـة الحـاكـمـة، فـأبوه هو الخليفـة المعتز وجده هو الخليفة المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد، بل إن عبد الله بن المعـتـز نفـسـه تولى الخـلافـة ليـوم واحـد فى دورة من دورات النزاع على السلطة فى العصر العبـاسى، وخذله حزبه الذى أغـراه بالوصول إلى الحكم فـقتله أعداؤه وكان ذلك فى سنة ٢٩٦ هـ.

وقد ألف هذا الكتاب فى حوالى سنة ٢٧٤ هـ وهو تاريخ تبدو أهميته حين يقـارن بتواريخ الأحـداث الثـقـافـيـة الأخـرى فى هذه الفـتـرة: ٢٣١ هـ وفـاة أبى تمام، ٢٥٥هـ وفـاة الجـاحظ ٢٦٠ هـ وفـاة البـحـترى. كـان العـصـر عـصـر اهـتـمـام شـديد بالبـيـان والتـقـاء طرق مـتـعـددة فى مجـالات التعـبـيـر، وكانت الحـضـارات تلتـقى فى منطقـة العـراق، بعـضـهـا ينزع بجذوره إلى الحضـارة العـربيـة القـديمـة ويتمسك بها ويخـاف عليها من التحريف أو الإضعـاف، وبعضـها يمتد إلى بقـايا الحضـارات التى ورثتها تلك الحضـارة وأقامت بمسـاعدة كبـيرة من أبنائها حضـارة الإسـلام. ومثل

تلك الجذور التى تمتد إلى حضارة فارس ثم تمتد بعض هذه الجذور إلى الثقافات الوافدة والتى نشطت حركة الترجمة فيها فى ذلك العصر نشاطا كبيرا وخاصة الثقافة اليونانية.

كانت هذه الاتجاهات كلها تتصارع فى مجال التعبير والتأليف حوله، وكذلك فى مجال التشيع للون أو لآخر من ألوان ذلك التعبير.

وكان من بين الاتجاهات التعبيرية ما أطلق عليه فى الشعر خاصة مصطلح «البديع» وهو الاتجاه الذى كان يمثله شعراء «المحدثين» من أمثال أبى نواس ومسلم ابن الوليد وبشار بن برد وأبى تمام، فقد عرف هؤلاء باسم «شعراء البديع» ويقال أن أحد هؤلاء الشعراء وهو مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨ هـ هو الذى أطلق هذا المصطلح وشاع من بعده [١]. وكان الجاحظ يستعمل هذا المصطلح فى البيان والتبيين، فهو يقول: «والراعى كثير البديع فى شعره، وبشار حسن البديع، والعتابى يذهب شعره فى البديع». ويذكر الجاحظ قول الشاعر:

هم ساعد الدهر الذى يتقى به   وما خير كف لا تنوء بساعد

ويعلق قائلا: قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل، وهذا الذى تسميه الرواة البديع [٢]. ولكن الجاحظ لم يقدم تعريفا لهذا المصطلح ولا تحديدا لخصائصه، ولا تفصيلا لأنواعه، وجاء ابن المعتز ليكتب عن البديع، ولم يلجأ بدوره إلى تعريف له وإن كان قد استعاض عن ذلك بتقسيمه وتفصيل أنواعه فيما يرى.

وقبل الحديث عن ذلك التقسيم لابد من توضيح أن معنى مصطلح البديع هنا لا يتفق تماما مع المصطلح الذى شاع بعد ذلك فى الدراسات البلاغية، حين قسمت هذه الدراسات إلى فروع ثلاثة هى: المعانى، والبيان، والبديع، وحين اختص ذلك الفرع الأخير بما يسمى المحسنات البديعية، فبديع ابن المعتز أكثر عموما من هذه التسمية الاصطلاحية التى جاءت متأخرة عنه، وهو عموم يكاد يطابق المصطلح الذى تدل عليه كلمة «البلاغة» الآن بفروعها، ذلك أن أول ما يدخل فى

---

(١) انظر مقدمة كتاب البديع. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ص٨.

(٢) البيان والتبيين ٣/ ٢٤٢.

البديع عند ابن المعتز هو باب «الاستعارة» وهى الآن صلب مباحث علم البيان، وفيه مباحث كالجناس داخلة فى الإطار التقليدى لكلمة البديع، ومباحث مثل «المذهب الكلامى» وهى يمكن أن تدخل فيما يسمى بالمنطق البلاغى أو القياس المضمر الذى أشار له أرسطو من قبل.

«البديع» إذن عند ابن المعتز قريب من «البلاغة» لكن هذه البلاغة كانت تجرى من قبل على ألسنة الناس، ويتخلل كلامهم استعارة طريفة من هنا، أو جناس غريب من هناك، إلى أن جاء الشعراء المحدثون، وكانت الحياة بالطبع من حولهم قد تغيرت عن البيئة البسيطة التى كانت تحيط باللغة فى شبه جزيرة العرب، وأرادوا أن ينقلوا ذلك التغيير إلى اللغة ذاتها من خلال تعمد إلباسها أثوابا من هذا البديع، وكان لتلك المحاولات ردود أفعال متباينة وبعض الذين يستحسنونها يظنون أنهم أمام «لغة بلاغية» جديدة، لم تكن «اللغة القديمة» تعرف مثيلا بها، وبعض الذين يتعصبون ضد المحاولة الجديدة يحتمون بالتراث معلنين أن ما يسمعونه من شعراء البديع هؤلاء تقاليد لم يعرفها «أدب التراث» ولا يقرها.

وبين هذه المواقف يأتى ابن المعتز، فيحاول أولا من خلال سلوك منهجى أن يحدد «الخصائص الفنية» لذلك الاتجاه التعبيرى «البديع»، ويحصر هذه «الخصائص الفنية» فى خمسة أبواب هى: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامى، ثم يضيف إلى ذلك ما يسميه محاسن الكلام ويحصرها فى ثلاثة عشر نوعا مثل الالتفات وحسن التضمين والتعريض والكناية والإفراد فى الصفة ... إلخ.

بعد هذا الحصر للخصائص يجد ابن المعتز أمامه قضية ومنهجا للاستدلال عليها، أما القضية فهى أن هذه الألوان البلاغية كلها ليست من صنع المحدثين وإنما هى معروفة لدى القدماء وموجودة فى تعبيراتهم، وعلى حد تعبير ابن المعتز «ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم». ومن هنا فإن ابن المعتز يكاد يقول منذ سطور كتابه الأولى: إن هذا البديع ليس «بديعا» أى ليس مبتدعا ومخترعا،

أما المنهج الذى اتبعه ابن المعتز ليثبت هذه القضية، فهو منهج وصفى تاريخى، وهو فى وصفيتها يذكر بمنهج الجاحظ فى البيان والتبيين من حيث إنه لا يعتمد على التعريف المنطقى للنوع الفنى الذى يتحدث عنه، ولكن يعتمد على تقديمه من خلال الأمثلة وحدها، وهو فى خلال ذلك لا يهتم بالفروق الدقيقة التى توجد بين جزئيات هذا النوع، فالاستعارة التى سوف تعرفها الدراسات البلاغية فيما بعد فى علم البيان وتقسمها إلى استعارة تصريحية واستعارة مكنية وتتفرع بها إلى مرشحة ومجردة وتخييلية وتمثيلية.. إلخ، كلها تندرج عند ابن المعتز تحت باب واحد وهو باب الاستعارة، وكذلك الشأن فى بقية أنواع «البديع» التى قدمها ابن المعتز بالإضافة إلى كون المنهج وصفيا فهو تاريخى تصنيفى، فهو يصنف أمثلته على النحو التالى: القرآن، الحديث، كلام الصحابة والتابعين، الشعر الجاهلى، الشعر الإسلامى والأموى نثر المحدثين، وهو ترتيب يكاد يلتزمه ابن المعتز فى أبوابه كلها.

وقد يلفت النظر فى هذا الترتيب ان ابن المعتز يضع فيه النثر دائما قبل الشعر سواء فى القديم أو الحديث، وقد يفهم أن يكون تقديم النثر فى القديم (القرآن والسنة) لمعان دينية أما أن يتكرر ذلك فى الحديث أيضا، فهو أمر يثير التساؤل. وتزداد أهمية ذلك التساؤل حين نعلم أن قضية «البديع» أثيرت على يد «الشعراء» المحدثين وليس على يد الناثرين، والذى أعطاها التسمية كما قلنا شاعر هو مسلم بن الوليد، والذى أسرف فى استخدامها هم شعراء من أمثال بشار وأبى نواس وأبى تمام، ولعل ابن المعتز قد أراد أن يقول لهؤلاء الشعراء أن ما تزعمون أنه من خصائص «الشعر الحديث» عندكم ليس من خصائص الشعر على الإطلاق، ولكنه فن يشيع فى النثر كذلك ومنذ العصور القديمة، وابن المعتز يحاول بهذا أن يسحب البساط من تحت أرجل هؤلاء الشعراء مرتين.

لقد أشرنا من قبل إلى كتاب «المجاز» لأبى عبيدة معمر بن المثنى المتوفى ٢٠٨ هـ وقلنا إنه أول كتاب ألف ردا على سؤال بلاغى حول تشبيه القرآن لشىء غامض بشىء آخر غامض فى قوله تعالى عن أشجار النار: «طلعها كأنه رؤوس الشياطين». لكن كتاب «المجاز» لم يكن كتاب تأليف بلاغى بالمعنى المعهود لنا الآن

وإنما كان ملاحظات تختلط فيها مباحث اللغة بطرائق التعبير على نحو لم تتضح فيه بعد حدود كل علم، وكان كتاب البيان والتبيين للجاحظ كما أشرنا كتاب تسجيل ملاحظات بلاغية. وأعطى اهتماما واضحا بالبليغ والخطيب، لكن كتاب ابن المعتز «البديع» يمكن القول بأنه أول كتاب فى «الدراسات البلاغية» [1] وقد ظلت الكتب التى ألفت من بعده تحذو حذوه وتورد أنواع «البديع» التى أوردها وأمثلته التى اختارها مع إضافة نوع هنا أو زيادة مثال هناك، وكان كتاب «البديع» منها جميعا بمثابة الخطوة الأولى التى حددت للحركة مسارها. يقول ابن السبكى فى معرض حديثه عن ألوان البديع: «أول من اخترع ذلك ابن المعتز، فجمع منها سبعة عشر نوعا، وعاصره قدامة فجمع منها عشرين نوعا، تواردا منها على سبعة، فكان جملة ما زاده ثلاثة عشر نوعا، ثم تتبعهما الناس فجمع العسكرى سبعة وثلاثين ثم جمع ابن رشيق مثلها، وأضاف إليها خمسة وستين بابا من الشعر، وتلاهما شرف الدين الشافعى فبلغ بها السبعين. [2]

* * *

(١) انظر: د. شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ ص ٦٢ وما بعدها.
(٢) شروح التلخيص ٤ : ٤٦٧.



نزعة التقسيم والتأثيرات اليونانية

(النص الرابع)

من كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر

قد أتينا من ذكر نعوت الأغراض التى نحتها الشعراء من المعانى وهى المديح والهجاء وغيرها مما عددناه وشرحنا أحواله على ما فيه كفاية لمن له فهم وعنده نظر وفحص، وهذه المعانى التى ذكرناها من أغراض الشعراء فإنما هى أجزاء من جملة وما تكلمنا به فيها ما بيناه من الحال فيه مثالا لغيره واعتبارا فى ما لم نذكره. فأما ما يعم جميع المعانى الشعرية فإنا نبتدئ بذكره وتعديده.

(فمن ذلك صحة التقسيم)

وهى أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها مثل قول نصيب يريد أن يأتى بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار.

فقال فريق القوم لا وفريقهم　　　نعم وفريق قال ويحك لا أدرى

فليس فى أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام. ومثال ذلك أيضا قول الشماخ يصف صلابة سنابك الحمار وشدة وطئه على الأرض:

متى وقعت أرساغه مطمئنة　　　على حجر يرفض أو يتدحرج

فليس فى أمر الوطء الشديد إلا أن يوجد الذى يوطأ عليه رخوا فيرفض أو صلبا فيدفع، ومثال ذلك أيضا قول الأسعر بن حمدان الجعفى يصف فرسا على هيئته من جميع جهاته:

أمـا إذا اسـتـقـبلـتـه فكــأنــه باز يكفكف أن يطيـر وقـد رأى

أمـا إذا اسـتـدبرته فـتـسـوقـه سـاق قـوى الوقع عـارية النسـا

أما إذا استعرضته متمــطرا فتقول هذا مثل سرحان الغضا

فلم يدع هذا الشاعر قسما من أقسام النصبة التى يرى الفرس عليها ألا أتى به، وقد يجوز أن يظن ظان فى قولنا أن هذا الشاعر قد أتى بجميع الأقسام وكل جسم فله ست جهات فإذا ذكرت حال أربع منها بقيت جهتان لم تذكرا وحل هذا الشك أن وقع من أحد هو أن هذا الشاعر إنما وصف فرسا لا جسما مطلقا وللفرس أحوال تمتنع بها من أن تتصب على كل نصبه ومع ذلك فإن هذا الشاعر إنما وصف الجهات التى يراها الإنسان من الفرس إذا كان على بسيط الأرض وكان الرجل قائما أو قاعدا، إذ كانت هذه الحال التى يرى الناس عليها الخيل فى أكثر الأمر فأما مثل أن يكون الإنسان فى علية فيرى من الفرس أعلاه فقط فما أبعد ما يقع ذلك ولم يقصده الشاعر ولا له وجه فى أن يريده إذ كان ليس فيما يعرف ويعهد من النظر إلى الخيل إلا ما ذكره وهو أن تستقبل أو تستعرض من أحد الجانبين ومثال هذا الباب أيضا قول زبيد الطائى:

يا أم صبرا على ما كان من حدث إن الحــوادث ملقــى ومنتـــظــر

فليس فى الحوادث إلا أن تكون قد لقيت أو ينظر لقيها.

(ومن أنواع المعانى وأجناسها صحة المقابلة)

وهو أن يضع الشاعر معانى يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة فيأتى فى الموافق بما يوافق وفى المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطا ويعدد أصولها فى أحد المعنيين فيجب أن يأتى فيما يوافقه بمثل الذى شرطه وعدده، وفيما يخالف بضد ذلك كما قال بعضهم.

تقاصرن واحلولين لى ثم إنه أتت بعد أيـام طـوال أمـرت

فقابل القصر والحلاوة بالطول والمرارة. (ومثله قول الآخر):

وإذا حديث ساءنى لم أكتئب وإذا حديث سـرنى لم آشــر

فقد جعل بإزاء سرنى ساءنى وبإزاء الاكتئاب الأشر، وهذه المعانى غاية فى التقابل.

(ولعقيل بن حجاج)

تشق فى حيث لم تبعد مصعده ولم تصوب إلى أدنى مهاويها

فجعل بإزاء قوله مصعدة أدنى مهاويها، ولو جعل بإزاء الإبعاد فى الصعود الهوى من غير أن يقول أدنى المهاوى لكانت المقابلة ناقصة لكن كما قال تبعد قال أدنى ولو قال لم تبعد لقنع منه بأن يقول تهوى فقط من غير أن يأتى بالدنو.

(وللطرماح بن حكيم)

أسرناهم وأنعمنا عليهم وأسقينا دماءهم الترابا

فما صبروا لبأس عند حرب ولا أدوا لحسن يد ثوابا

فجعل بإزاء أن سقوا دماءهم التراب وقاتلوهم أن يصبروا وبإزاء أن انعموا عليهم أن يثيبوا.

(ومن أنواع المعانى صحة التفسير)

وهو أن يضع الشاعر معانى يريد أن يذكر أحوالها فى شعره الذى يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ولا يزيد أو ينقص مثل قول الفرزدق رحمه الله:

لقد جئت قوما لو لجأت إليهم طريد دم أو حاملا ثقل مغرم

فلما كان هذا البيت محتاجا إلى تفسير قال:

لألفيت فيهم معطيا أو مطاعنا وراءك شزرا بالوشيح المقوم

ففسر قوله حاملا ثقل مغرم أن يلقى فيهم من يطاعن دونه ويحميه. ومثله قول الحسين بن مطير الأسدى:

وله بلا حزن ولا بمسرة ضحك يراوح بينه وبكاء

ففسر بلا حزن ببكاء ولا بمسرة بضحك.

مناقشة النص:

هذا النص لقدامة بن جعفر المتوفى ٣٣٧ هـ وهو نموذج للمفكر الذى التقت فيه كثير من العناصر التى كونت ما اصطلح على تسميته بالحضارة الإسلامية، فقدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد لا يعرف له المؤرخون والنسابون أصولا عرقية له تصعد إلى أبعد من هذا، وهم يستدلون من ذلك على أنه ليس من أصل عربى، وقد يكون من ذرية بعض مسيحيى العراق الذين عاشوا فى كنف الدولة الفارسية القديمة. وقد ولد قدامة نفسه مسيحيا لكنه ولد فى بلاط الخلافة الإسلامية ببغداد حيث كان جعفر بن قدامة يتولى الكتابة فى ديوان الإنشاء فى عهد الخليفة المكتفى ويتصل اتصالا وثيقا بالأمير عبد الله بن المعتز صاحب كتاب البديع.

ولد قدامة فى هذه البيئة وجرى إعداده منذ البدء لكى يتزود من الثقافة التى تؤهله لشغل منصب فى ديوان الخلافة، وزاد من فتح الطريق أمامه اعتناقه الإسلام فى شبابه على يد الخليفة المكتفى بالله، ومازال يتقلب فى المناصب حتى آلت إليه رئاسة الكتاب.

فقدامة إذن من هذه الزاوية واحد من أدباء الكتاب الذين أشرنا من قبل إلى دورهم الهام فى تطوير اللغة وتطويعها لمتطلبات الحضارة، وهو أيضا واحد من العناصر الوافدة على الحضارة الإسلامية وعلى العربية حاملة معها خلاصة ثقافاتها ولغتها القديمة لتضعه فى خدمة هذه الحضارة الجديدة، ومن هذه الزاوية يشتهر قدامة بمعرفته العميقة بالفلسفة والمنطق نتيجة للاتصال المباشر أو غير المباشر بالحضارة اليونانية، وتكاد هذه الشهرة تلتصق باسم قدامة الذى يعرف عند بعض القدماء بقدامة المنطقى.

وحين نتحدث عن المنطق أو الفلسفة فإن أشهر نماذج تأثيره على الفكر العربى يكمن فى أرسطو، ولقد كان أرسطو قد ترجم بالتأكيد، وكان قدامة قد قرأه أيضا وتأثره، ونستطيع أن نرى أثر ذلك التأثر على البلاغة عند قدامة وعند من أتى بعده من البلاغيين. ولكى يتضح ذلك أمامنا لابد من استعراض سريع لكتاب الخطابة لأرسطو:

قسم أرسطو كتابه فى الخطابة إلى ثلاثة أقسام: تحدث فى الأول عن أنواع الخطابة الثلاثة: السياسية وتتطلب معرفة نظم الحكم، والحفلية وتتطلب معرفة الفضائل والرذائل، والقضائية وتتطلب معرفة العدل والظلم. ومع هذه الأقسام يتحدث أرسطو عن صور الاستدلال ووسائل الإقناع وقد أشرنا إلى ذلك من قبل. فى القسم الثانى يتحدث أرسطو عن المستمع وعواطفه وطريقة استمالته وضرورة ملاءمة الكلام للموقف، أو على حد تعبير البلاغيين العرب مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وهذان القسمان من كتاب الخطابة لأرسطو لم يكن من شأنهما أن يؤثرا كثيرا على الفكر العربى، بل إنهما لم يفهما من خلال الترجمة على نحو تام، وسبب ذلك أن الأمور التى يثيرها القسم الأول فيما يتصل بأنواع الخطابة، تعبر عن مجتمع يعرف نظاما سياسيا يقوم فيه الحكم على أساس يختلف عما عرفته القبيلة أو الدولة فى النظام العربى الإسلامى. وكذلك الشأن فيما يتصل بالخطابة القضائية التى كانت تصورات القوانين فيها وما يترتب عليها من نظم الدفاع والرد مختلفة عن مثيلاتها فى الفكر العربى. وكل ذلك من شأنه أن يقيم حواجز فى الترجمة على مستوى التصور والعثور على المصطلح الملائم وحتى على مستوى الفهم الأولى ذاته.

أما القسم الثالث من كتاب الخطابة فهو يتعرض لمباحث «العبارة» وذلك القسم هو الذى فهم فهما جيدا وأثر تأثيرا هاما على البلاغيين العرب، فقد قارن أرسطو فى هذا القسم بين لغة الشعر ولغة النثر، وبين أن الغموض إذا كان خاصة من خواص اللغة الشعرية، فإن الوضوح ينبغى أن يكون طابع لغة الخطابة وعلى الخطيب ألا يجنح إلى الغموض أو التعمية.

ويتحدث أرسطو عن الإيقاع أو جرس الكلام فى كل من الشعر والنثر. ويقوده ذلك إلى الحديث عن السجع والفواصل والازدواج، وتساوى أجزاء العبارات، ثم البناء الداخلى للعبارة من الناحية النحوية ويتعرض فى فقرة أخرى إلى الحقيقة والمجاز والتشبيه والاستعارة والإيجاز والإطناب والمساواة والغلو والمقابلة.

هذه الألوان جميعها تناولها البلاغيون العرب عندما تعرضوا أيضا لبحث بلاغة العبارة، وكان تناولهم لها فى أعقاب ترجمة أرسطو، وبعضهم أشار إليه

واقـتـبس مـن أمـثلتــه. وذلك كله هو الذى يدفع إلى القـول بوجـود صلة بين الفكر الأرسطى والبلاغة العربية.

لكن مظاهر التأثير لا توجد فقط فى تشابه القضايا المدروسة، ولكن أيضا فى طريقة دراستها. لقد رأينا عند الجاحظ ومن بعده عند ابن المعتز هذه الطريقة القـائمـة على الاسـتـقـصـاء والوصف والتى تخلو من التـحـديدات والتـعـريفـات «المنطقـيـة»، لكننا هنا عند قدامـة سنلتـقى بالطريقـة المقـابلة تمامـا، فمنذ بداية الكتاب يقدم لنا قدامة تعريفا للشعر، فيحدده بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى» ويتابع شرح هذا التعريف على طريقة المناطقة فيقول: قولنا «قول» دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشـعـر، وقـولنا «مـوزون» يفـصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا «مقفى» فصل بين ماله من الكلام الموزون قـواف، وبين مـا لا قـواف له ولا مـقـاطع، وقـولنـا «يدل على مـعنى» يفصل ماجرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا كثيرا على هذه الجهة لأمكنة وما تعذر عليه. [1]

على هذا النحو يسوق قدامة تعريفا مانعا جامعا، ويحاول أن يخرج فيه المحـترزات على طريقـة المناطقـة، وهو تعـريف يسـيـر على خطى تعـريف أرسطو المشـهـور للإنسـان بـأنه «حـيـوان نـاطق» من حيث اشـتـمـاله على الجنس والفصل، ويمكن المقارنة بين منهج هذا التعريف وتعريفات الجاحظ للبلاغة فى النص الذى أوردناه له ليعلم الفرق بين طريقة «الملاحظة» وطريقة «التعريف المنطقى».

ويسيطر هذا المنهج على بقية كتاب قدامة فيقسم الشعر من خلال التعريف إلى عناصر أربعة: اللفظ والمعنى والوزن والقـافـيـة، وينظر فى نعـوت الجـودة التى يمكن أن تعزى إلى كل عنصر منها مفردا على حدة أو تعزى إليه من خلال ائتلافه مع غيره من العناصر، وعلى هذا الأساس يبدأ قدامة بالوقوف أمام نعوت جودة اللفظ ثم نعوت جودة المعانى، ويفصلها من خلال أغراض الشعر إلى مديح وهجاء

---

(١) نقد الشعر لقدامة ص٤ وما بعدها.

ورثاء ووصف وغزل وتشبيه، ويقف أمام كل غرض من هذه الأغراض متحدثا عن الصفات التى يستحسن أن تتضمنها معانيه.

وبعد أن ينسب قدامة لكل غرض معانيه الخاصة، يتحدث عن خصائص المعانى العامة فى الشعر وأولها صحة التقسيم، وهو أن يستوفى الشاعر جميع الأقسام لما بدأ به من القول مثل قول الشاعر:

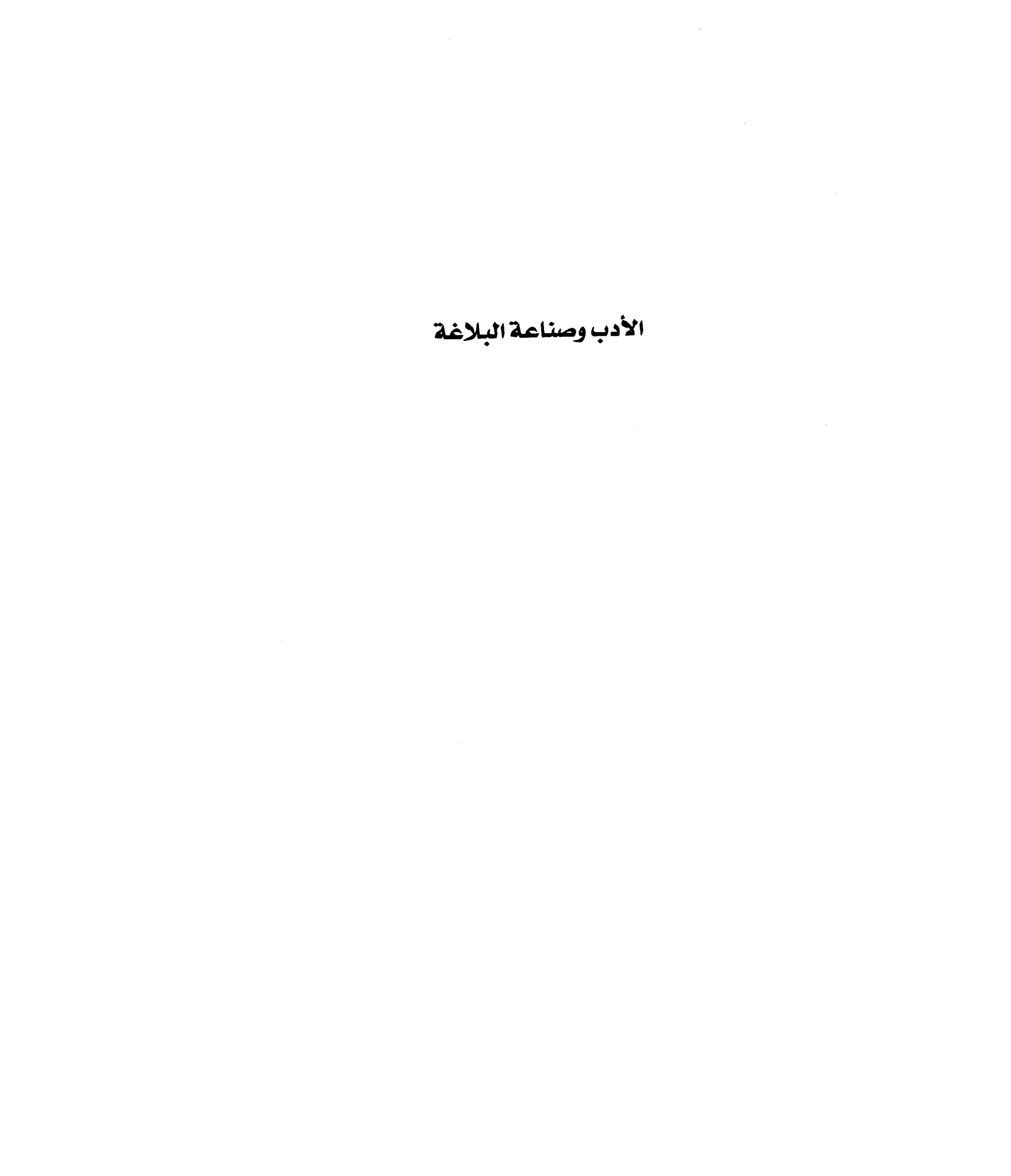
فقال فريق القوم: لا، وفريقهم نعم وفريق قال: ويحك لا أدرى

فليس هناك احتمال لتقسيم آخر، فإجابة السؤال إما أن تكون نفيا فتكون «لا» أو إيجابا فتكون «نعم» أو عدم معرفة فتكون «لا أدرى».

وعلى هذا النحو يستمر قدامة فى استيفاء ألوان المعانى العامة كما هو واضح فى النص الذى بين أيدينا.

لقد كان قدامة متأثرا بدون شك بمن سبقه من البلاغيين العرب من أمثال الجاحظ وابن المعتز، ولكنه أيضا كان شديد التأثر بأرسطو، وقد نجح فى إدخال عنصر التحديد والتعريف من الفكر اليونانى إلى البلاغة العربية، ونقلها بذلك من مجرد ملاحظات استقصائية عند سابقيه إلى علم مفصل مبوب على يديه. وقد تابعه فى ذلك كثير من البلاغيين العرب.

لكننا ينبغى أن نضيف إلى ذلك أن الجفاف النسبى للغة قدامة من ناحية والناتج عن عدم انتمائه الخالص للعربية ونزعة المنطق التى كانت جديدة على البلاغة من ناحية ثانية، هذان العاملان قلَّلا بعض الشىء من رواء الدرس البلاغى عند قدامة، وجعل مهمة البلاغيين بعده مزدوجة تتمثل فى الاستفادة من تحديده المنطقى من ناحية وتلافى الجفاف النسبى فى تعبيره من ناحية أخرى.



الأدب وصناعة البلاغة

كتاب «الصناعتين» لأبى هلال العسكرى

ينتمى أبو هلال العسكرى إلى القرن الرابع الهجرى، فلقد توفى فى نهاية عام ٣٩٥ هجرية، ويتميز ذلك القرن بأنه كان مرحلة نضج لكثير من فروع المعرفة فى الدراسات العربية والإسلامية، بل ولكثير من مظاهر الحضارة فى الدولة الاسلامية.

وكان أبو هلال - فيما يبدو - واحدا من أدباء العصر المطحونين، يعيش الحالة التى يوجد عليها كثير من عشاق المعرفة فى عصور ازدهار الحضارات، حيث تظهر اليد لاصحاب الحرف والصناعات، وحيث يقل حظ غيرهم من المفكرين، أو على الأقل لا يرضى هؤلاء بما بين أيديهم، والأشعار القليلة المنسوبة لابى هلال العسكرى والتى يرويها ياقوت فى معجم الأدباء وابن شاكر فى عيون التواريخ وابن العماد فى شذرات الذهب تشف عن هذه الروح المتمردة غير القانعة ففى إحدى مقطوعاته يقول:

إذا كان مالى مال من يلقط العجم	وحالى فيكم حال من حاك أو حجم [1]
فأين انتفاعى بالأصالة والحجا	وما ربحت كفى على العلم والحكم
ومن ذا الذى فى الناس يبصر حالتى	ولا يلعن القرطاس والحبر والقلم

والمقارنة واضحة بين حالته وحالة الذين يجمعون النوى أو يخيطون الثياب أو يعملون بالحجامة فى مجتمع كان يضع هذه الأعمال كلها فى الطبقة الدنيا من طبقات العمل، وهو فى مقطع آخر يشير إلى تخلى مجتمعه عنه واضطراره وهو العالم الأديب إلى أن يجلس فى السوق للبيع والشراء لكى يكسب قوته:

---

(١) لقط العجم: جمع النوى، وحاك: خاط الثياب، وحجم: فصد الدم.

جلوسى فى سوق أبيع وأشترى دليل على أن الأنام قرود

ولا خير فى قوم تذل كرامهم ويعظم فيهم نذلهم ويسود

وتهجوهم عنى رثاثة كسوتى هجاء قبيحا ما عليه مزيد

لقد سمى أبو هلال كتابه الذى نختار منه هذا النص «كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر» [1] وكلمة الصناعة، تقابل كلمة الفن، وهى كلمة وردت بعد ذلك فى عناوين مؤلفات أخرى فى مجال البلاغة والأدب، فقد استخدمها ابن رشيق القيروانى فى القرن الخامس فى عنوان كتابه: «العمدة فى صناعة الشعر ونقده» (توفى ابن رشيق عام ٤٣٦هـ) ووردت كذلك عند ابن خلدون فى القرن الثامن فى المقدمة أثناء حديثه عن «صناعة الشعر» و«صناعة النثر» وفى القرن التاسع عند القلقشندى فى عنوان موسوعته الكبيرة» «صبح الأعشى فى صناعة الإنشا». ولكن أبا هلال العسكرى. فيما يبدو كان أول من أدخل هذا المصطلح فى عناوين كتب البلاغة والأدب، ولعل واحدا من الدوافع البعيدة عنده وراء اختيار المصطلح يكمن فى هذه الحالة التى أشرنا إليها من قبل، والتى شكا هو منها فى شعره، من أن أهل الأدب والفكر فى عصره لا يعرف قدرهم وتغمط حقوقهم، ويظن أن بضاعتهم أقل من «الصناعات» الأخرى، فأراد أبو هلال أن يؤكد على أن العمل فى هذا المجال صناعة وفن وتخصص.

يشير أبو هلال فى المقدمة إلى الأهمية الكبيرة لعلم البلاغة وإلى الدرجة التى تحتلها فى سلم المعارف، وهى عنده تأتى مباشرة بعد المعرفة بالله يقول: «إن أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه علم البلاغة ومعرفة الفصاحة» [2] ثم هو يفصل هذا موضحا دوره فى تكوين المثقف العربى الإسلامى، وأول هذه المهام يتصل بمعرفة نواحى الإعجاز القرآنى، وهو هنا يشير إلى درجتين من درجات معرفة هذا الإعجاز، فهنالك الدرجة العادية التى يكتفى فيها بالمعرفة بأن الوحى القرآنى كان من عند الله. وأن مكذبيه عجزوا عند التحدى

(١) اعتمدنا على الطبعة التى حققها، الدكتور مفيد قمحية وصدرت عن دار الكتب العلمية بيروت سنة ١٩٨١.

(٢) كتاب الصناعتين: ص٩.

عن الإتيان بمثله، وأن فى ذلك تأييدا من الله للوحى وتصديقا للرسالة وإعجازا لمخالفيه، وهذه الدرجة من المعرفة، هى درجة العوام وعلى نحو خاص أولئك الذين ينتمون إلى أصول غير عربية من أمثال الزنج والنبط. أما الدرجة الثانية، فهى درجة الذى يحاول أن يعرف سر هذا الإعجاز الذى كان والذى هو مستمر، وذلك من خلال التأمل فى القيم الجمالية للتعبير، ولا يتحقق هذا الا من خلال معرفة علم البلاغة، يقول أبو هلال: «وقبيح لعمرى بالفقيه المؤتم به، والقارئ المهتدى بهديه، والمتكلم المشار إليه فى حسن مناظرته، وتمام آلته فى مجادلته وشدة شكيمته فى حجاجه، وبالعربى الصريح ألا يعرف إعجاز كتاب الله إلا من الجهة التى يعرفه منها الزنجى والنبطى، وأن يستدل عليه بما استدل به الجاهل الغبى، فينبغى من هذه الجهة أن يقدم اكتساب هذا العلم على سائر العلوم بعد توحيد الله تعالى ومعرفة عدله، والتصديق بوعده ووعيده على ما ذكرنا، إذ كانت المعرفة بصحة النبوة تتلو المعرفة بالله جل اسمه». (١)

أما المهمة الثانية التى يؤديها علم البلاغة - فيما يرى أبو هلال - فهى تتوجه إلى القارئ - فعدة القارئ الحقيقية تقوم على مبدأ الاختيار والانتقاء، والقدرة على التفريق بين الجيد والردىء فيما يقدم إليه. لكى يستخلص من ذلك كله ما يساعده على تكوين شخصيته العلمية المستقلة، ومدخله فى ذلك - أيا كان نوع ما يقرؤه - هو هذه القدرة النقدية التى يمنحها له علم البلاغة، والتى يمثل غيابها نقصا خطيرا فى تكوينه، يقول أبو هلال:

«وصاحب العربية إذا أخل بطلب علم البلاغة، وفرط فى التماسه ففاتته فضيلته، وعلقت به رذيلة فوته، عفى على جميع محاسنه، وعمى سائر فضائله، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وآخر ردىء، ولفظ حسن، وآخر قبيح، وشعر نادر، وآخر بارد، بان جهله وظهر نقصه».

وتتصل المهمة الثالثة للبلاغة بالكتاب والمؤلف ، سواء كان ما يكتبه إبداعا فنيا فى شكل قصيدة أو رسالة، شعر أو نثر، أو كان ما يكتبه تصنيفا علميا فى

---

(١) المرجع السابق، ص: ١٠.

شكل تأليف كتاب عن إبداع الآخرين، وأبو هلال يشير إلى كلتا الطائفتين وإلى أهمية معرفة البلاغة فى الوصول بعمل كل منهما إلى مرحلة من النضج، فالمبدع إذا أراد أن يصنع قصيدة أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر، واستعمل الوحش العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل.

أما على مستوى التأليف العلمى، فيشير أبو هلال إلى نوع خاص من المؤلفات، هو «كتب المختارات» وهى الكتب التى تعنى بتجميع نصوص أدبية من عصور مختلفة، وتضمها داخل كتاب واحد مثل كتاب «المفضليات» للضبى و«ديوان الحماسة» لأبى تمام و«الأصمعيات»، وهذا النوع من الكتب، يحتاج إلى حس بلاغى راق، فى اختيار نماذج تتفق مع ذوق الصفوة من القراء، والمؤلف يحاسب على اختياره كما يحاسب على إبداعه، فاختيار الرجل كما يقولون قطعة من عقله. وفى هذا المجال يحمل أبو هلال على بعض كبار العلماء السابقين فى اختيارهم بعض القصائد الرديئة، مثل الأصمعى فى اختياره لقصيدة المرقش الأكبر وهى غير مستقيمة الوزن ولا سلسة اللفظ ولا جيدة السبك - كما يقول أبو هلال - ومثل المفضل الضبى فى ميله إلى اختيار قصائد يكثر فيها الغريب» وهذا خطأ من الاختيار لأن الغريب لم يكثر فى كلام إلا أفسده، وفيه دلالة الاستكراه والتكلف.

ومن أجل تحقيق هذه المهام جميعا يقدم أبو هلال «كتاب الصناعتين الكتابة والشعر» ليكون - كما يقول هو - إكمالا لكتاب الجاحظ فى البيان والتبيين، ولتظهر فيه واضحة وقوية غلبة النزعة الأدبية على النزعتين الكلامية والمنطقية.

* * *

(النص الخامس)

من كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى

الفصل الأول من الباب الخامس
فى ذكر الإيجاز

قال أصحاب الإيجاز: الإيجاز قصور البلاغة على الحقيقة وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل فى باب الهذر والخطل وهما من أعظم أدواء الكلام وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة.. وفى تفضيل الإيجاز: يقول جعفر بن يحيى لكتابه: إن قدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا. وقال بعضهم: الزيادة فى الحد نقصان. وقال محمد الأمين: عليكم بالإيجاز فإن له إفهاما، وللإطالة استبهاما، وقال شبيب بن شبة: القليل الكافى، خير من كثير غير شاف، وقال آخر: إذا طال الكلام عرضت له أسباب التكلف ولا خير فى شىء يأتى به التكلف. وقد قيل لبعضهم: ما البلاغة، فقال شىء من الإيجاز، قيل وما الإيجاز، قال حذف الفضول، وتقريب البعيد. وسمع رسول الله (صلى الله عليه وسلم) رجلا يقول لرجل: كفاك الله ما أهمك. فقال: هذه البلاغة. وسمع آخر يقول: عصمك الله من المكاره. فقال: هذه البلاغة. وقوله صلى الله عليه وسلم: (أوتيت جوامع الكلم) وقيل لبعضهم: لم لا تطيل الشعر. فقال حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل ذلك لآخر. فقال: لست أبيعه مذارعة. وقيل للفرزدق: ما صيرك إلى (القصائد) القصار بعد الطوال، فقال: لأنى رأيتها فى الصدور أوقع، وفى المحافل أجول، وقالت بنت الحطيئة لأبيها: ما بال قصارك أكثر من طوالك، فقال: لأنها فى الآذان أولج، وبالأفواه أعلق، وقال أبو سفيان لابن الزبعرى: قصرت فى شعرك. فقال: حسبك

من الشعر غرة لائحة، وسمة واضحة. وقيل للنابغة الذبيانى: ألا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر. فقال: من انتحل انتقر [1] وقيل لبعض المحدثين: مالك لا تزيد على أربعة واثنين. قال: هن بالقلوب أوقع، وإلى الحفظ أسرع، وبالألسن أعلق، وللمعانى أجمع، وصاحبها أبلغ وأوجز. وقيل لابن حازم: ألا تطيل القصائد. فقال:

أبى لى أن أطيل الشعر قصدى ... إلى المعنى وعلمى بالصواب

وإيجازى بمختصر قريب ... حذفت به الفضول من الجواب

فابعثهن أربعة وستا ... مثقفة بألفاظ عذاب

خوالد ما حدا ليل نهارا ... وما حسن الصبى بأخى الشباب

وهن إذا وسمت بهن قوما ... كأطواق الحمائم فى الرقاب

وكن إذا أقمت مسافرات ... تهاداه الرواة مع الركاب

وقال أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنه: ما رأيت بليغا قط إلا وله فى القول إيجاز، وفى المعانى إطالة، وقيل لإياس بن معاوية: ما فيك عيب غير أنك كثير الكلام. قال أفتسمعون صوابا أم خطأ؟ قالوا بل صوابا. قال فالزيادة من الخير خير.. وليس كما قال لأن الكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية. وما فضل عن مقدار الاحتمال، دعا إلى الاستثقال، وصار سببا للملال، فذلك هو الهذر والإسهاب والخطل، وهو معيب عند كل لبيب. وقال بعضهم: البلاغة بالإيجاز، أنجع من البيان بالإطناب، وقال: المكثار محاطب الليل: ،قيل لبعضهم: من أبلغ الناس. قال من حلى المعنى المزيز، باللفظ الوجيز، وطبق المفصل قبل التحزيز - المزيز - الفاضل والمز الفضل - وقوله وطبق المفصل قبل التحزيز مأخوذ من كلام معاوية رضى الله عنه وهو قوله لعمرو بن العاص رضى الله عنه لما أقبل أبو موسى رضى الله عنه: يا عمرو إنه قد ضم إليك رجل طويل اللسان، قصير الرأى

(١) الانتقار: الاختيار، وجاء فى نسخة بدل - انتحل - انتخل.

والعرفان، فأقل الحز، وطبق المفصل، ولا تلقه بكل رأيك، فقال عمرو: أكثر من الطعام وما بطن قوم إلا فقدوا بعض عقولهم.

والإيجاز .. القصر والحذف: فالقصر تقليل الألفاظ وتكثير المعانى.. وهو قول الله عز وجل (ولكم فى القصاص حياة) [1]. ويتبين فضل هذا الكلام إذا قرنته بما جاء عن العرب فى معناه وهو قولهم - القتل أنفى للقتل - فصار لفظ القرآن فوق هذا القول لزيادته عليه فى الفائدة وهو إبانة العدل لذكر القصاص وإظهار الغرض المرغوب عنه فيه لذكر الحياة واستدعاء الرغبة والرهبة لحكم الله به ولإيجازه فى العبارة. فإن الذى هو نظير قولهم - القتل أنفى للقتل - إنما هو (القصاص حياة) وهذا أقل حروفا من ذاك، ولبعده من الكلفة بالتكرير وهو قولهم. القتل أنفى للقتل - ولفظ القرآن برىء من ذلك، وبحسن التأليف وشدة التلاؤم المدرك بالحسن لأن الخروج من الفاء إلى اللام أعدل من الخروج من اللام إلى الهمزة. ومن القصر أيضا قوله تعالى: (إذا لذهب كل إله بما خلق ولعلا بعضهم على بعض) [2]، لا يوازى هذا الكلام فى الاختصار شىء. وقوله تعالى: (يا أيها الناس إنما بغيكم على أنفسكم) [3]، وقوله عز اسمه: (ولا يحيق المكر السيئ إلا بأهله)[4]، وإنما كان سوء عاقبة المكر والبغى راجعا عليهم وحائقا بهم فجعله للبغى والمكر اللذين هما من فعلهم إيجازا واختصارا. وقوله سبحانه: (أفنضرب عنكم الذكر صفحا) [5]، وقوله تعالى: (ولا تجعلوا الله عرضة لأيمانكم) [6]، وقوله تعالى: (فلما استيأسوا منه خلصوا نجيا» [7]، تحير فى فصاحته جميع البلغاء، ولا يجوز أن يوجد مثله فى كلام البشر، وقوله تعالى: (ولقد راودته عن نفسه فاستعصم)[8]،

(١) سورة البقرة ، الآية ١٧٩.
(٢) سورة المؤمنون، الآية ٩١.
(٣) سورة يونس، الآية ٢٣.
(٤) سورة فاطر، الآية ٤٣.
(٥) سورة الزخرف، الآية ٤٣.
(٦) سورة البقرة، الآية ٢٢٤.
(٧) سورة يوسف، الآية ٨٠.
(٨) سورة يوسف، الآية ٣٢.

وقوله تعالى: (يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء اقلعى) الآية [1] تتضمن مع الإيجاز والفصاحة دلائل القدرة، وقوله تعالى: (ألا له الخلق والأمر) [2]، كلمتان استوعبتا جميع الأشياء على غاية الاستقصاء، وروى أن ابن عمر رحمه الله قرأها فقال: من بقى له شىء فليطلبه. وقوله تعالى: (واختلاف السنتكم والوانكم) [3]، اختلاف اللغات والمناظر والهيئات، وقوله تعالى فى صفة خمر أهل الجنة: (لا يصدعون عنها ولا ينزفون) [4]، انتظم قوله سبحانه (لا ينزفون) عدم العقل وذهاب المال ونفاد الشراب، وقوله تعالى: (أولئك لهم الأمن) [5]، دخل تحت الأمن جميع المحبوبات لأنه نفى به أن يخافوا شيئا أصلا من الفقر والموت وزوال النعمة والجور وغير ذلك من أصناف المكاره فلا ترى كلمة أجمع من هذه. وقوله عز وجل: (والفلك التى تجرى فى البحر بما ينفع الناس) [6] جمع أنواع التجارات وصنوف المرافق التى لا يبلغها العد والإحصاء، ومثله قوله سبحانه: (ليشهدوا منافع لهم) [7]، جمع منافع الدنيا والآخرة، وقوله تعالى: (فاصدع بما تؤمر) [8] ثلاث كلمات تشتمل على أمر الرسالة وشرايعها وأحكامها على الاستقصاء لما فى قوله (فاصدع) من الدلالة على التأثير كتأثير الصدع. وقوله تعالى: (وكل أمر مستقر) [9]، ثلاث كلمات اشتملت على عواقب الدنيا والآخرة: وقوله تعالى: (وله ما سكن فى الليل والنهار) [10]، وإنما ذكر الساكن ولم يذكر المتحرك لأن سكون الأجسام الثقيلة مثل الأرض والسماء فى الهواء من غير علاقة ودعامة أعجب وأدل على قدرة مسكنها، وقوله عز وجل: (خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن

---

(١) سورة هود. الآية ٤٤.
(٢) سورة الأعراف، الآية ٥٤.
(٣) سورة الروم، الآية ٢٢.
(٤) سورة الواقعة، الآية ١٩.
(٥) سورة الأنعام، الآية ٨٢.
(٦) سورة البقرة، الآية ١٦٤.
(٧) سورة الحج، الآية ٢٨.
(٨) سورة الحجر، الآية ٩٤.
(٩) سورة الأنعام، الآية ٦٧.
(١٠) سورة الأنعام، الآية ١٣.

الجاهلين) [1] فجمع جميع مكارم الأخلاق بأسرها لأن فى العفو صلة القاطعين والصفح عن الظالمين وإعطاء المانعين وفى الأمر بالعرف تقوى الله وصلة الرحم وصون اللسان عن الكذب وغض الطرف عن الحرمات والتبرؤ من كل قبيح لأنه لا يجوز أن يأمر بالمعروف وهو يلابس شيئا من المنكر وفى الإعراض عن الجاهلين الصبر والحلم وتنزيه النفس عن مقابلة السفيه بما يوقع [2] الدين ويسقط القدرة. وقوله تعالى: (أخرج منها ماءها ومرعاها) [3] فدل بشيئين على جميع ما أخرجه من الأرض قوتا ومتاعا للناس من العشب والشجر والحطب واللباس والنار من العيدان والملح من الماء، والشاهد على أنه أراد ذلك كله قوله تعالى: (متاعا لكم ولأنعامكم) [4] وقوله تعالى: (تسقى بماء واحد ونفضل بعضها على بعض فى الأكل) [5] فى مثل هذا القدر من الألفاظ. وقوله عز وجل: (ولا رطب ولا يابس إلا فى كتاب مبين) [6]، جمع الأشياء كلها حتى لا يشذ منها شىء على وجه، وقوله تعالى: (وفيها ما تشتهى الأنفس وتلذ الأعين) [7]، جمع فيه من نعم الجنة ما لا تحصره الافهام، ولا تبلغه الأوهام.

وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: (إياكم وخضراء الدمن) [8] وقوله صلى الله عليه وسلم: (حبك الشىء يعمى ويصم). وقوله صلى الله عليه وسلم: (إن من البيان لسحرا) وقوله عليه الصلاة والسلام: (مما ينبت الربيع ما يقتل

---

(١) سورة الأعراف. الآية ١٩٩.

(٢) الوثغ بالتحريك: الهلاك والفساد والإثم.

(٣) سورة النازعات، الآية ٣١.

(٤) سورة النازعات، الآية ٣٣.

(٥) سورة الرعد، الآية ٤.

(٦) سورة الأنعام، الآية ٥٩.

(٧) سورة الزخرف، الآية ٧١.

(٨) الدمن: جمع دمنة والأصل فيه ما تدمنه الإبل والغنم من أبعارها وأبوالها أى تلبده فى مرابضها فربما نبت فيها الكلأ يرى له غضارة وهو وبىء المرعى منتن الأصل، شبه به المرأة الحسناء فى المنبت السوء لأن تمام الحديث قيل: وما ذاك، قال: المرأة الحسناء فى المنبت السوء.

حبطا أو يلم) [1]. وقوله صلى الله عليه وسلم: (الصحة والفراغ نعمتان). وقوله عليه الصلاة والسلام: (نية المؤمن من خير عمله). وقوله صلى الله عليه وسلم: (ترك الشر صدقة). وقوله صلى الله عليه وسلم: (الحمى فى أصول النخل). فمعانى هذا الكلام أكثر من ألفاظه، وإذا أردت أن تعرف صحة ذلك فحلها وابنها بناء آخر فإنك تجدها تجىء فى أضعاف هذه الألفاظ، وقوله صلى الله عليه وسلم: (إذا أعطاك الله خيرا فليبن عليك وابدأ بمن تعول وارتضخ من الفضل ولا تلم على الكفاف ولا تعجز عن نفسك)، قوله صلى الله عليه وسلم: (فليبن عليك) أى فليظهر أثره عليك بالصدقة والمعروف. ودل على ذلك بقوله: (وابدأ بمن تعول)، (وارتضخ من الفضل)، أى اكسر من مالك وأعطه، واسم الشىء الرضيخة [2]، (ولا تعجز عن نفسك) أى لا تجمع لغيرك وتبخل عن نفسك فلا تقدم خيرا.

وقول أعرابى: اللهم هب لى حقك، وأرض عنى خلقك. وقال آخر: أولئك قوم جعلوا أموالهم مناديل لأعراضهم، فالخير بهم زايد، والمعروف لهم شاهد: أى يقون أعراضهم بأموالهم. وقيل لأعرابى يسوق مالا كثيرا: لمن هذا المال؟. فقال: لله فى يدى. وقال أعرابى لرجل يمدحه إنه ليعطى عطاء من يعلم ان الله مادته. وقول آخر: أما بعد فعظ الناس بفعلك، ولا تعظهم بقولك، واستح من الله بقدر قربه منك، وخفه بقدر قدرته عليك، وقال آخر: إن شككت فى فاسأل قلبك عن قلبى.

ومما يدخل فى هذا الباب المساواة.. وهو أن تكون المعانى بقدر الألفاظ والألفاظ بقدر المعانى لا يزيد بعضها على بعض، وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب، وإليه أشار القائل بقوله: كأن ألفاظه قوالب لمعانيه.. أى لا يزيد بعضها على بعض.

مما فى القرآن من ذلك، قوله عز وجل: (حور مقصورات فى الخيام) [3]،

---

(١) أورده صاحب اللسان فى مادة حبط، وقال صلى الله عليه وسلم «إن مما ينبت الربيع ما يقتل حبطا» فهو مثل الحريص والمفرط فى الجمع والمنع، وذلك أن الربيع ينبت أحرار العشب التى تحلو للماشية فتستكثر منها حتى تنتفخ بطونها وتهلك.

(٢) الرضيخة: العطية القليلة، الرضخ العطاء.

(٣) مقصورات: أى محبوسات على أزواجهن.

وقوله تعالى: (ودوا لو تدهن فيدهنون) [1] ومثله كثير.

ومن كلام النبى صلى الله عليه وسلم: (لا تزال أمتى بخير مالم تر الأمانة غنما والزكاة مغرما)، وقوله صلى الله عليه وسلم: (إياك والمشارة فإنها تميت الغرة وتحيى العرة) [2].

ومن ألفاظ هذه الفصول ما كانت معانيه أكثر من ألفاظه وإنما يكره تميزها كراهة الإطالة. ومن نثر الكتاب قول بعضهم: سألت عن خبرى وأنا فى عافية لا عيب فيها إلا فقدك، ونعمة لا يزيد فيها إلا بك. وقوله: علمتنى نبوتك سلوتك، وأسلمنى يأسى منك إلى الصبر عنك.. وقوله: فحفظ الله النعمة عليك وفيك، وتولى إصلاحك والإصلاح لك، وأجزل من الخير حظك والحظ منك، ومن عليك وعلينا بك، وقال آخر: يئست من صلاحك بى، وأخاف فسادى بك، وقد أطنب فى ذم الحمار من شبهك به.

---

(١) قال فى اللسان عن الفراء «ودوا لو تدهن فيدهنون». بمعنى ودوا لو تكفر فيكفرون، وقيل: ودوا لو تصانعهم فى الدين فيصانعونك.

(٢) المشارة: الفاعلة من الشر أى لا تفعل به شرا فتحوجه إلى أن يفعل بك مثله. والغرة: الحسن والعمل الصالح، والعرة القذر، واستعير للمساوئ والمثالب.

الفصل الثانى من الباب الخامس
فى ذكر الإطناب

قال أصحاب الإطناب: المنطق هو بيان والبيان لا يكون إلا بالإشباع، والشفا لا يقع إلا بالإقناع، وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشده إحاطة بالمعانى، ولا يحاط بالمعانى إحاطة تامة إلا بالاستقصاء. والإيجاز للخواص، الإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبى والفطن، والريض والمرتاض، ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية، فى إفهام الرعايا.

والقول القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما فى جميع الكلام وكل نوع منه. ولكل واحد منهما موضع.. فالحاجة إلى الإيجاز فى موضعه كالحاجة إلى الإطناب فى مكانه فمن أزال التدبير فى ذلك عن جهته واستعمل الإطناب فى موضع الإيجاز واستعمل الإيجاز فى موضع الإطناب أخطأ. كما روى عن جعفر بن يحيى أنه قال مع عجبه بالإيجاز: متى كان الإيجاز أبلغ كان الإكثار عيا، ومتى كانت الكناية فى موضع الإكثار كان الإيجاز تقصيرا، وأمر يحيى بن خالد (بن برمك) اثنين أن يكتبا كتابا فى معنى واحد فأطال أحدهما واختصر الآخر. فقال للمختصر: (وقد نظر فى كتابه) ما أرى موضع مزيد. وفقال للمطيل: ما أرى موضع نقصان.

وقال غيره: البلاغة الإيجاز فى غير عجز، والإطناب فى غير خطأ. ولا شك فى أن الكتب الصادرة عن السلاطين، فى الأمور الجسيمة، والفتوح الجليلة، وتفخيم النعم الحادثة، والترغيب فى الطاعة، والنهى عن المعصية، سبيلها أن تكون مشبعة، مستقصاة، تملأ الصدور، وتأخذ بمجامع القلوب، ألا ترى حسن كتاب المهلب إلى الحجاج فى فتح الأزارقة إذ يقول:

الحمد لله الذى كفى بالإسلام فقد ما سواه، وجعل الحمد متصلا بنعمته، وقضى ألا ينقطع المزيد من فضله، حتى ينقطع الشكر من خلقه، ثم إنا كنا وعدونا على حالتين مختلفتين، نرى فيهم ما يسرنا أكثر مما يسرهم، فلم يزل ذلك دأبنا ودأبهم، ينصرنا الله ويخذلهم، ويمحصنا ويمحقهم، حتى بلغ الكتاب بنا وبهم أجله، فقطع دابر القوم الذين ظلموا والحمد لله رب العالمين.

وإنما حسن فى موضعه ومع الغرض الذى كان لكاتبه فيه: فأما إن كتب مثله فى فتح يوازى ذلك الفتح فى جلالة القدر وعلو الخطر وقد تطلعت أنفس الخاصة والعامة إليه وتصرفت فيه ظنونهم فيورد عليهم مثل هذا القدر من الكلام فى أقبح صورة وأسمجها وأشوهها وأهجنها كان حقيقا أن يتعجب منه. لذلك لو كتب عن السلطان فى العدل والتوبيخ وما تجب القلوب منه من التغيير والتنكير، بمثل ما روى: أن الوليد بن يزيد كتب إلى والى العراقين حين عتب عليه: إنى أراك تقدم فى الطاعة رجلا وتؤخر أخرى فاعتمد على أيتهما شئت والسلام. و(بمثل ما) كتب جعفر بن يحيى إلى عامل شُكى له: قد كثر شاكوك، وقل شاكروك، فإما عدلت، وإما اعتزلت. ومثل هذا ما كتب به بعض الكتاب إلى عامله على الخراج وقد وقع عليه تحامل على الرعية: إن الخراج عمود الملك، وما استغزر بمثل العدل. ولا استنزر بمثل الجور. فهذا الكلام فى غاية الجودة والوجازة ولكن لا يصلح إلا من مثل صاحبه، وبالإضافة إلى حاله: فالإطناب بلاغة، والتطفيل والتطويل عيب.. لأن التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد، جهلا بما يقرب.. والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوى على زيادة فائده.

وقال الخليل: يختصر الكتاب ليحفظ، ويبسط ليفهم. وقيل لأبى عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل. قال: نعم، كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها.

والإطناب إذا لم يكن منه بد إيجاز: وهو فى المواعظ خاصة محمود كما أن الإيجاز فى الإفهام ممدوح.

والموعظة: كقول الله تعالى (أفأمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا بياتا وهم نائمون * أو أمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا ضحى وهم يلعبون * أفأمنوا مكر الله فلا يأمن مكر الله إلا القوم الخاسرون) [1] فتكرير ما كرر من الألفاظ ها هنا فى غاية حسن الموقع. وقيل لبعضهم متى يحتاج إلى الإكثار. قال إذا عظم الخطب. وأنشد:

صموت إذا ما الصمت زين أهله ... وفتاق أبكار الكلام المحبر

وقال آخر: [2]

يرمون بالخطب الطوال وتارة ... وحى الملاحظ خشية الرقباء

وقال بعضهم:

إذا ما ابتدى خاطبا لم يقل ... له أطل القول أو قصر

طبيب بداء فنون الكلا ... م لم يعى يوما ولم يهذر

فإن هو أطنب فى خطبة ... قضى للمطيل على المقصر

وإن هو أوجز فى خطبة ... قضى للمقل على المكثر

ووجدنا الناس إذا خطبوا فى الصلح بين العشائر أطالوا، وإذا أنشدوا الشعر بين السماطين [3] فى مديح الملوك أطنبوا. والإطالة والإطناب فى هذه المواضع إيجاز.. وقيل لقيس بن خارجة: ما عندك فى حمالات [4] داحس. قال عندى قرا كل نازل، ورضى كل ساخط، وخطبة من لدن مطلع الشمس إلى أن تغرب، آمر فيها بالتواصل، وأنهى عن التقاطع.. فقيل لأبى يعقوب الخريمى: هلا اكتفى بقوله - آمر فيها بالتواضع - عن قوله - وأنهى عنه التقاطع - فقال: أو ما علمت أن الكناية والتعريض لا تعمل عمل الإطناب والتكشيف. وقد رأينا الله تعالى إذا

---

(١) سورة الأعراف، الآية ٩٧ - ٩٩.

(٢) لأبى داود بن حريز، البيان والتبيين ١: ٤٤.

(٣) سماط القوم: صفهم.

(٤) الحمالة: الدية يحملها قوم عن قوم.

خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحى، وإذا خاطب بنى إسرائيل أو حكى عنهم جعل الكلام مبسوطا، فمما خاطب به أهل مكة قوله سبحانه: (إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذبابا ولو اجتمعوا له وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب) (١) وقوله تعالى: (إذا لذهب كل إله بما خلق ولعلا بعضهم على بعض) (٢). وقوله تعالى: (أو ألقى السمع وهو شهيد)(٣) فى أشباه لهذا كثيرة .. وقلَّ ما تجد قصة لبنى إسرائيل فى القرآن إلا مطولة مشروحة ومكررة فى مواضع معادة لبعد فهمهم كان وتأخر معرفتهم، وكلام الفصحاء إنما هو شوب الإيجاز بالإطناب والفصيح العالى بما دون ذلك من القصد المتوسط؛ ليستدل بالقصد على العالى؛ وليخرج السامع من شىء إلى شىء فيزداد نشاطه وتتوافر رغبته فيصرفوه فى وجوه الكلام إيجازه وإطنابه حتى استعملوا التكرار ليتوكد القول للسامع.. وقد جاء فى القرآن وفصيح الشعر منه شىء كثير .. فمن ذلك قوله تعالى: (كلا سوف تعلمون * ثم كلا سوف تعلمون) (٤) وقوله تعالى: (فإن مع العسر يسرا * إن مع العسر يسرا) (٥) فيكون للتوكيد كما يقول القائل ارم ارم واعجل اعجل.

وقد قال الشاعر:

كم نعمة كانت لكم ... كم كم وكم كم كم وكم

وقال آخر: (٦)

هلا سألت جموع كندة ... يوم ولوا أين أينا

وإنما جاءوا بالصفة وأرادوا توكيدها فكرهوا إعادتها ثانية فغيروا منها حرفا ثم أتبعوها الأولى: كقولهم – عطشان. نطشان – كرهوا أن يقولوا عطشان

---

(١) سورة الحج: الآية ٧٣.
(٢) سورة المؤمنون، الآية ٩١.
(٣) سورة ق، الآية ٣٧.
(٤) سورة التكاثر، الآية ٤، ٥.
(٥) سورة الشرح، الآية ٥، ٦.
(٦) البيت لعبيد بن الأبرص ديوانه ١٣٧.

عطشان فأبدلوا من العين نونا، وكذلك قالوا: حسن. بسن - وشيطان. ليطان - فى أشباه له كثيرة. وقد كرر الله عز وجل فى سورة الرحمن قوله (فبأى آلاء ربكما تكذبان). وذلك أنه حدد فيها نعماه وأذكر عباده آلاءه، ونبههم على قدرها، وقدرته عليها، ولطفه فيها. وجعلها فاصلة بين كل نعمة ليعرف موضع ما أسداه إليهم منها. وقد جاء مثل ذلك عن أهل الجاهلية.

قال مهلهل: (١)

على أن ليس عدلا من كليب

فكررها فى أكثر من عشرين بيتا: وهكذا قول الحارث بن عباد:

قربا مربط النعامة منى

كررها أكثر من ذلك. هذا لما كانت الحاجة إلى تكريرها ماسة، والضرورة إليه داعية. لعظم الخطب، وشدة موقع الفجيعة، فهذا يدلك على أن الإطناب فى موضعه عندهم مستحسن كما أن الإيجاز فى مكانه مستحب.. ولابد للكاتب فى أكثر أنواع مكاتباته من شعبة من الإطناب أن يكتب: عظمت نعمنا عليه، وتظاهر إحساننا لديه. فيكون الفصل الأخير داخلا فى معناه فى الفصل الأول وهو مستحسن لا يعيبه أحد. ولما أحيط بمروان قال خادمه باسل: من أغفل القليل حتى يكثر، والصغير حتى يكبر، والخفى حتى يظهر، أصابه مثل هذا، وهذا كلام فى غاية الحسن وإن كان معنى الفصلين الأخيرين داخلا فى الفصل الأول.

وهكذا قول الشاعر: (٢)

إن شرخ الشباب والشعر الأسـ ... ـود ما لم يعاض كان جنونا

فالشعر الأسود داخل فى شرخ الشباب، وكذلك قول أبى تمام: (٣)

رب خفض تحت السرى وغناء ... من عناء ونضرة من شحوب (٤)

---

(١) مهذب الأغانى: ١ - ١٩٠.

(٢) حسان بن ثابت ديوانه: ٤١٣.

(٣) ديوانه: ٣٦.

(٤) خفض: سعة وراحة، السرى بالضم، نصال دقاق يرمى بها الهدف.

الغناء داخل فى الخفض والعناء داخل فى السرى فاعلم.

ومما هو أجل من هذا كله قول الله عز وجل: (إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى) [1] فالإحسان داخل فى العدل وإيتاء ذى القربى داخل فى الإحسان والفحشاء داخل فى المنكر والبغى داخل فى الفحش. وهذا يدل على أن أعظم مدار البلاغة على تحسين اللفظ؛ لأن المعانى إذا دخل بعضها فى بعض هذا الدخول وكانت الألفاظ مختارة حسن الكلام.. وإذا كانت مرتبة حسنة والمعارض سيئة كان الكلام مردودا، فاعتمد على ما مثلته لك وقس عليه إن شاء الله.

(١) سورة النحل، الآية ٩٠.



التنظير وفقه النصوص

(النص السادس)

من كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني

فصل

القول على فروق في الخبر

أول ما ينبغي أن يعلم منه: أنه ينقسم إلى خبر هو جزء من الجملة، لا تتم الفائدة دونه، وخبر ليس بجزء من الجملة ولكنه زيادة في خبر آخر سابق له. فالأول خبر المبتدأ، كمنطلق في قولك: «زيد منطلق»، والفعل كقولك: «خرج زيد»، فكل واحد من هذين جزء من الجملة، وهو الأصل في الفائدة، والثاني هو الحال: كقولك: «جاءني زيد راكبا»، وذاك لأن الحال خبر في الحقيقة، من حيث إنك تثبت بها المعنى لذي الحال، كما ثبت بخبر المبتدأ للمبتدأ، وبالفعل للفاعل. ألا تراك قد أثبت «الركوب» في قولك «جاءني زيد راكبا» لزيد؟ إلا أن الفرق أنك جئت به لتزيد معنى في إخبارك عنه بالمجيء، وهو أن تجعله بهذه الهيئة في مجيئه، ولم تجرد إثباتك للركوب ولم تباشره به، بل ابتدأت فأثبت المجيء، ثم وصلت به الركوب، فالتبس به الإثبات على سبيل التبع للمجيء، وبشرط أن يكون في صلته، وأما في الخبر المطلق نحو: «زيد منطلق» و «خرج عمرو» فإنك مثبت للمعنى إثباتا: جردته ٨١ جعلته يباشره من غير واسطة، ومن غير أن تتسبب بغيره به، فاعرفه.

* اعتمدنا هنا على الطبعة التي حققها الأستاذ محمود شاكر وصدرت عن مكتبة الخانجي: القاهرة: ١٩٨٤.

وإذا قد عرفت هذا الفرق، فالذى يليه من فروق الخبر هو الفرق بين الإثبات إذا كان بالاسم، وبينه إذا كان بالفعل، وهو فرق لطيف تمس الحاجة فى علم البلاغة إليه.

وبيانه، أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشىء من غير أن يقتضى تجدده شيئا بعد شىء.

وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضى تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شىء.

فإذا قلت: «زيد منطلق»، فقد أثبت الانطلاق فعلا له، من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئا فشيئا، بل يكون المعنى فيه كالمعنى فى قولك: «زيد طويل»، و «عمرو قصير» فكما لا تقصد ههنا إلى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث، بل توجبهما وتثبتهما فقط وتقضى بوجودهما على الإطلاق، كذلك لا تتعرض فى قولك: «زيد منطلق» لأكثر من إثباته لزيد.

وأما الفعل، فإنه يقصد فيه إلى ذلك. فإذا قلت: «زيد ها هو ذا ينطلق»، فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءا فجزءا، وجعلته يزاوله ويزجيه.

وإن شئت أن تحس الفرق بينهما من حيث يلطف فتأمل هذا البيت:

لا يألف الدرهم المضروب خرقتنا   لكن يمر عليها وهو منطلق

هذا هو الحسن اللائق بالمعنى، ولو قلته بالفعل: «لكن يمر عليها وهو ينطلق»، لم يحسن.

وإذا أردت أن تعتبره حيث لا يخفى أن أحدهما لا يصلح فى موضع صاحبه، فانظر إلى قوله تعالى: «وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد»، فإن أحدا لا يشك فى امتناع الفعل ههنا، وأن قولنا «كلبهم يبسط ذراعيه» لا يؤدى الغرض، وليس ذلك إلا لأن الفعل يقتضى مزاولة وتجدد الصفة فى الوقت، ويقتضى الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل، ومعنى يحدث شيئا فشيئا ولا فرق بين «وكلبهم باسط» وبين أن يقول «كلبهم واحد» مثلا، فى أنك لا تثبت

مزاولة. ولا تجعل الكلب يفعل شيئا، بل تثبته بصفة هو عليها، فالغرض إذن تأدية هيئة الكلب.

ومتى اعتبرت الحال فى الصفات المشبهة وجدت الفرق ظاهرا بينهما، ولم يعترضك الشك فى أن أحدهما لا يصلح فى موضع صاحبه. فإذا قلت: «زيد طويل»، و«عمرو قصير»: لم يصلح مكانه «يطول» و«يقصر»، وإنما نقول: «يطول» و«يقصر» إذا كان الحديث عن شىء يزيد وينمو كالشجر والنبات والصبى ونحو ذلك، مما يتجدد فيه الطول أو يحدث فيه القصر. فأما وأنت تحدث عن هيئة ثابتة، وعن شىء قد استقر طوله، ولم يكن ثم تزايد تجدد، فلا يصلح فيه إلا الاسم.

وإذا ثبت الفرق بين الشىء والشىء فى مواضع كثيرة وظهر الأمر، بأن ترى أحدهما لا يصلح فى موضع صاحبه، وجب أن تقضى بثبوت الفرق حيث ترى أحدهما قد صلح فى مكان الآخر، وتعلم أن المعنى فى أحدهما غيره مع الآخر، كما هو العبرة فى حمل الخفى على الجلى، وينعكس لك هذا الحكم - أعنى أنك كما وجدت الاسم يقع حيث لا يصلح الفعل مكانه، كذلك تجد الفعل يقع ثم لا يصلح الاسم مكانه، ولا يؤدى ما كان يؤديه.

فمن البين فى ذلك قول الأعشى:

لعمرى لقد لاحت عيون كثيرة	إلى ضوء نار فى بقاع تحرق
تشب لمقرورين يصطليانها	وبات على النار الندى والمحلق

معلوم أنه لو قيل: «إلى ضوء نار متحرقة»، لنبا عنه الطبع وأنكرته النفس، ثم لا يكون ذاك النبو وذاك الإنكار من أجل القافية وأنها تفسد به، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال.

كذلك قوله:

أو كلما وردت عكاظ قبيلة	بعثوا إلى عريفهم يتوسم

وذاك لأن المعنى فى بيت الأعشى على أن هناك موقدا يتجدد منه الإلهاب

والإشعال حالا فحالا، وإذا قيل: «متحرقة» وجرى مجرى أن يقال: «إلى ضوء نار عظيمة» فى أنه لا يفيد فعلا يفعل - وكذلك الحال فى قوله: «بعثوا إلى عريفهم يتوسم»، وذلك لأن المعنى على توسيم وتأمل ونظر يتجدد من العريف هناك حالا فحالا، وتصفح منه الوجوه واحدا بعد واحد، ولو قيل: «بعثوا إلى عريفهم متوسما»، لم يفد ذلك حق الإفادة.

ومن ذلك قوله تعالى: (هل من خالق غير الله يرزقكم من السماء والأرض)، لو قيل: «هل من خالق غير الله رازق لكم»، لكان المعنى غير ما أريد.

ولا ينبغى أن يغرك أنا إذا تكلمنا فى مسائل المبتدأ والخبر قدرنا الفعل فى هذا النحو تقدير الاسم، كما نقول، فى «زيد يقوم»، إنه فى موضع «زيد قائم»، فإن ذلك لا يقتضى أن يستوى المعنى فيهما استواء لا يكون من بعده افتراق، فإنهما لو استويا هذا الاستواء، لم يكن أحدهما فعلا والآخر اسما، بل كان ينبغى أن يكونا جميعا فعلين، أو يكونا اسمين.

ومن فروق الإثبات أنك تقول: «زيد منطلق» و «زيد المنطلق» و «المنطلق زيد»، فيكون لك فى كل واحد من هذه الأحوال غرض خاص وفائدة لا تكون فى الباقى. وأنا أفسر لك ذلك.

اعلم أنك إذا قلت: «زيد منطلق»، كان كلامك مع من لم يعلم أن انطلاقا كان، لا من زيد ولا من عمرو، فأنت تفيده ذلك ابتداء.

وإذا قلت: «زيد المنطلق» كان كلامك مع من عرف أن انطلاقا كان إما من زيد وإما من عمرو فأنت تعلمه أنه كان من زيد دون غيره.

والنكتة أنك تثبت فى الأول الذى هو قولك: «زيد منطلق» فعلا لم يعلم السامع من أصله أنه كان، وتثبت فى الثانى الذى هو «زيد المنطلق» فعلا قد علم السامع أنه كان، ولكنه لم يعلمه لزيد، فأفدته ذلك. فقد وافق الأول فى المعنى الذى له كان الخبر خبرا، وهو إثبات المعنى للشىء. وليس يقدح فى ذلك أنك كنت قد علمت أن انطلاقا كان من أحد الرجلين، لأنك إذا لم تصل إلى القطع على أنه كان

من زيد دون عمرو، كان حالك فى الحاجة إلى من يثبته لزيد، كحالك إذا لم تعلم أنه كان من أصله.

وتمام التحقيق أن هذا كلام يكون معك إذا كنت قد بلغت أنه كان من إنسان انطلاق من موضع كذا فى وقت كذا لغرض كذا، فجوزت أن يكون ذلك كان من زيد. فإذا قيل لك: «زيد المنطلق»، صار الذى كان معلوما على جهة الجواز، معلوما على جهة الوجوب. ثم إنهم إذا أرادوا تأكيد هذا الوجوب أدخلوا الضمير المسمى «فصلا بين الجزءين فقالوا: «زيد هو المنطلق».

ومن الفرق بين المسألتين، وهو مما تمس الحاجة إلى معرفته، أنك إذا نكرت الخبر جاز أن تأتى بمبتدأ ثان، على أن تشركه بحرف العطف فى المعنى الذى أخبرت به عن الأول، وإذا عرفت لم يجز ذلك.

تفسير هذا أنك تقول: «زيد منطلق وعمرو»، تريد «وعمرو منطلق أيضا»، ولا تقول: «زيد المنطلق وعمرو» ذلك لأن المعنى مع التعريف على أنك أردت أن تثبت انطلاقا مخصوصا قد كان من واحد، فإذا أثبته لزيد لم يصح إثباته لعمرو.

ثم إن كان قد كان ذلك الانطلاق من اثنين، فإنه ينبغى أن تجمع بينهما فى الخبر فتقول: «زيد وعمرو هما المنطلقان» لا أن تفرق فتثبته أولا لزيد، ثم تجىء فتثبته لعمرو.

ومن الواضح فى تمثيل هذا النحو قولنا: «هو القائل بيت كذا»، كقولك: جرير هو القائل:

«وليس لسيفى فى العظام بقية» (1)

فأنت لو حاولت أن تشرك فى هذا الخبر غيره، فتقول: «جرير هو القائل هذا البيت وفلان»، حاولت محالا، لأنه قول بعينه، فلا يتصور أن يشرك جريرا فيه غيره.

---

(1) فى ديوان جرير، وتمامه:

«وللسيف أشوى وقعة من لسانيا».

واعلم أنك تجد «الألف واللام» فى الخبر على معنى الجنس ثم ترى له فى ذلك وجوها:

أحدها: أن تقصر جنس المعنى على المخبر عنه لقصدك المبالغة، وذلك قولك: «زيد هو الجواد» و «عمرو هو الشجاع» تريد أنه الكامل، إلا أنك تخرج الكلام فى صورة توهم أن الجود أو الشجاعة لم توجد إلا فيه، وذلك لأنك لن تعتد بما كان من غيره، لقصوره على أن يبلغ الكمال. فهذا كالأول فى امتناع العطف عليه للاشتراك، فلو قلت: «زيد هو الجواد وعمرو كان خلفا من القول».

والوجه الثانى: أن تقصر جنس المعنى الذى تفيده بالخبر على المخبر عنه، لا على معنى المبالغة وترك الاعتداد بوجوده فى غير المخبر عنه، بل على دعوى أنه لا يوجد إلا منه.

ولا يكون ذلك إلا إذا قيدت المعنى بشىء يخصصه ويجعله فى حكم نوع برأسه، وذلك كنحو أن يقيد بالحال والوقت كقولك: «هو الوفى حين لا تظن نفس بنفس خيرا»، وهكذا إذا كان الخبر بمعنى يتعدى، ثم اشترطت له مفعولا مخصوصا، كقول الأعشى:

هو الواهب المئة المصطفاة   إما مخاضا وإما عشارا

فأنت تجعل الوفاء فى الوقت الذى لا يفى فيه أحد، نوعا خاصا من الوفاء، وكذلك تجعل هبة المئة من الإبل نوعا خاصا، وكذا الباقى. ثم إنك تجعل كل هذا خبرا على معنى الاختصاص، وأنه للمذكور دون من عداه.

ألا ترى أن المعنى فى بيت الأعشى: أنه لا يهب هذه الهبة إلا الممدوح، وربما ظن الظان أن «اللام» فى «هو الواهب المئة المصطفاة» بمنزلتها فى نحو «زيد هو المنطلق» من حيث كان القصد إلى هبة مخصوصة كما كان القصد إلى انطلاق مخصوص. وليس الأمر كذلك، لأن القصد ههنا إلى جنس من الهبة مخصوص، لا إلى هبة مخصوصة بعينها. يدلك على ذلك أن المعنى على أنه يتكرر منه، وعلى أن يجعله يهب المئة مرة بعد أخرى، وأما المعنى فى قولك: «زيد هو المنطلق»، فعلى القصد إلى انطلاق كان مرة واحدة، لا إلى جنس من الانطلاق. فالتكرر هناك غير

متصور، كيف؟ وأنت تقول: «جرير هو القائل، وليس لسيفى فى العظام بقية». تريد أن تثبت له قيل هذا البيت وتأليفه.

فافصل بين أن تقصد إلى نوع فعل، وبين أن تقصد إلى فعل واحد متعين، حاله فى المعنى حال زيد فى الرجال، فى أنه ذات بعينها.

والوجه الثالث: ألا يقصد قصر المعنى فى جنسه على المذكور، لا كما كان فى «زيد هو الشجاع»، تريد ألا تعتد بشجاعة غيره - ولا كما ترى فى قوله: «هو الواهب المئة المصطفاة»، ولكن على وجه ثالث، وهو الذى عليه قول الخنساء:

إذا قبح البكاء على قتيل ... رأيت بكاءك الحسن الجميلا

لم ترد أن ما عدا البكاء عليه فليس بحسن ولا جميل، ولم تقيد الحسن بشىء فيتصور أن يقصر على البكاء، كما قصر الأعشى هبة المئة على الممدوح، ولكنها أرادت أن تقره فى جنس ما حسنه الحسن الظاهر الذى لا ينكره أحد، ولا يشك فيه شاك.

ومثله قول حسان:

وإن سنام المجد من آل هاشم ... بنو بنت مخزوم ووالدك العبد

أراد أن يثبت العبودية، ثم يجعله ظاهر الأمر فيها معروفا بها، ولو قال «ووالدك عبد»، لم يكن قد جعل حاله فى العبودية حالة ظاهرة متعارفة. وعلى ذلك قول الآخر:

أسود إذا ما أبدت الحرب نابها ... وفى سائر الدهر الغيوث المواطر

واعلم أن للخبر المعرف «بالألف واللام» معنى غير ما ذكرت لك، وله مسلك ثم دقيق ولمحة كالخلس، يكون المتأمل عنده كما يقال: «يعرف وينكر»، وذلك قولك: «هو البطل المحامى» و «هو المتقى المرتجى»، وأنت لا تقصد شيئا مما تقدم، فلست تشير إلى معنى قد علم المخاطب أنه كان، ولم يعلم أنه ممن كان كما مضى فى قولك: «زيد هو المنطلق» ولا تريد أن تقصر معنى عليه على معنى أنه لم يحصل لغيره على الكمال، كما كان فى قولك: «زيد هو الشجاع». ولا أن تقول: ظاهر أنه

بهذه الصفة، لأنه كما كان فى قوله: «ووالدك العبد» ولكنك تريد أن تقول لصاحبك هل سمعت بالبطل المحامى؟ وهل حصلت معنى هذه الصفة؟ وكيف ينبغى كون الرجل حتى يستحق أن يقال ذلك له وفيه؟ فإن كنت قتلته علما وتصورته حق تصوره، فعليك صاحبك واشدد به يدك، فهو ضالتك وعنده بغيتك، وطريقه طريق قولك «هل سمعت بالأسد؟ وهل تعرف ما هو؟ فإن كنت تعرفه، فزيد هو هو بعينه».

ويزداد هذا المعنى ظهورا بأن تكون الصفة التى تريد الإخبار بها عن المبتدأ مجزأة على موضوع، كقول ابن الرومى:

هو الرجل المشروك فى جل ماله ولكنه بالمجد والحمد مفرد

تقديره، كأنه يقول للسامع: فكر فى رجل لا يتميز عفاته وجيرانه ومعارفه عنه فى ماله وأخذ ما شاءوا منه، فإذا حصلت صورته فى نفسك، فاعلم أنه ذلك الرجل.

وهذا فن عجيب الشأن، وله مكان من الفخامة والنبل، وهو من سحر البيان الذى تقصر العبارة عن تأدية حقه، والمعول فيه على مراجعة النفس واستقصاء التأمل، فإذا علمت أنه لا يريد بقوله: «الرجل المشروك فى جل ماله»، أن يقول: هو الذى بلغك حديثه، وعرفت من حاله وقصته أنه يشرك فى جل ماله، على حد قولك: «هو الرجل الذى بلغك أنه أنفق كذا، والذى وهب المئة المصطفاة من الإبل» ولا أن يقول أنه على معنى: «هو الكامل فى هذه الصفة»، حتى كأن ههنا أقواما يشركون فى جل أموالهم، إلا أنه فى ذلك أكمل وأتم لأن ذلك لا يتصور، وذاك أن كون الرجل بحيث يشرك فى جل ماله، ليس بمعنى ثالث وليس إلا ما أشرت إليه من أنه يقول للمخاطب: «ضع فى نفسك معنى قولك: رجل مشروك فى جل ماله، ثم تأمل فلانا، فإنك تستملى هذه الصورة منه، وتجده يؤديها لك نصا، ويأتيك بها كملا».

وإن أردت أن تسمع فى هذا المعنى ما تسكن النفس إليه سكون الصادى إلى برد الماء فاسمع قوله.

أنا الرجل المدعو عاشق فقره إذا لم تكارمنى صروف زمانى

وإن أردت أعجب من ذلك فقوله:

أهدى إلى أبو الحسين يدا أرجو الثواب بها لديه غدا

وكذاك عادات الكريم إذا أولى يدا حسبت عليه يدا

إن كان يحسد نفسه أحد، فلأزعمنك ذلك الأحدا

فهذا كله على معنى الوهم والتقدير، وأن يصور خاطره شيئا لم يعلمه ثم يجريه مجرى ما عهد وعلم.

(النص السابع)

من كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى

تعليق الشيخ رشيد رضا

(فصل فى مواقع التمثيل وتأثيره)

واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى أو برزت هى باختصار فى معرضه [1]، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضعَّف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا.

---

(١) يقول أن للتمثيل مظهرين، ويتجلى للأنظار فى ثوبين (أحدهما) أن يجىء المعنى ابتداء فى صورة التمثيل، وهو النادر القليل. ولكنه على قلته فى كلام البلغاء كثير فى القرآن العزيز، فمنه قوله تعالى (مثلهم كمثل الذى استوقد نارا) الآية وقوله بعدها (أو كصيب من السماء). وقوله عز وجل (ومثل الذين كفروا كمثل الذى ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء) وقوله تبارك وتعالى (مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا) الآية وقوله تبارك اسمه (أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدا رابيا ومما يوقدون عليه فى النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله) الآية، وغير ذلك.
(وثانيهما) ما يتأثر المعانى ويجىء فى أعقابها لإيضاحها وتقريرها فى النفوس وإبداعها التأثير المخصوص، وهو الذى جعله المصنف أولا، ومثاله فى القرآن قوله تعالى (ضرب الله مثلا رجلا فيه شركاء متشاكسون ورجلا سلما لرجل هل يستويان مثلا؟ الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون) فقد أورده بعدما قرر أمر التوحيد من أول السورة وشنع على الذين اتخذوا من دونه أولياء يقربونهم إليه زلفى، ونصب الدلائل على نفى هذا الشرك وذكر الجزاء. ومثله من الشعر ما يجىء فى ضروب الكلام الآتية.

فإن كان مدحا [1] كان أبهى وأفخم، وأنبل فى النفوس وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح وأوجب شفاعة للمادح، وأقضى له بغير المواهب والمنائح، وأسير على الألسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر.

وإن كان ذما [2] كان مسه أوجع، وميسه ألدغ، ووقعه أشد، وحده أحد.

وإن كان حجاجا كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر. [3]

---

(١) مثاله فى القرآن قوله تعالى فى وصف الصحابة (ومثلهم فى الإنجيل كزرع أخرج شطأه فآزره فاستغلظ فاستوى على سوقه يعجب الزراع) ومن الشعر قولنا فى المقصورة.

وإن قسا وديده لان وإن	يكدر عليه راق وردا وصفا
يؤمن منه الطيش فى شرته	والحلم والإغضاء منه يرتجى
تواضع عن شمم ورفعة	ورقة من غير عجز ووني
ألم تر الهواء فى رقته	ولطفه أوتى شدة القوى
يكاد يلمس الثريا رفعه	من حيث تلقاه يصافح الثرى

والتمثيل فى البيتين الأخيرين هو من النوع الأول.

ومنها قول بعضهم:

فتى عيش فى معروفه بعد موته ... كما كان بعد السيل مجراه مرتعا

(٢) مثاله من القرآن قوله تعالى فى الذى أوتى الآيات فانسلخ منها (فمثله كمثل الكلب ان تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث) أى يخرج لسانه من العطش أو التعب وهو من باب منع، وقوله تعالى (إنا جعلنا فى أعناقهم أغلالا فهى إلى الأذقان فهم مقمحون ★ وجعلنا من بين أيديهم سدا ومن خلفهم سدا فأغشيناهم فهم لا يبصرون) ومقمحون من أقمح الغل الأسير. ترك رأسه مرفوعا لضيقه، ومن الشعر قوله:

رأيتكم تبدون للحرب عدة ... ولا يمنع الأسلاب منكم مقاتل

فأنتم كمثل النخل يشرع شوكه ... ولا يمنع الخراف ما هو حامل

الخراف بالتشديد صيغة مبالغة اسم الفاعل من خرف الثمار إذا جناها. ومنه المثل:

ولو لبس الحمار ثياب خز ... لقال الناس يالك من حمار

(٣) مثاله من القرآن ما تقدم من الآيات فى بيان طريقتى التمثيل ومن الشعر قول أبى العتاهية:

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها ... إن السفينة لا تجرى على اليبس

وقول غيره:

ونار لو نفخت بها أضاءت ... ولكن أنت تنفخ فى رماد

ومن الأمثال (إن العوان لا تعلم الخمرة) وهى بكسر المعجمة الهيئة من الخمار والعوان بالفتح النصف من النساء أى التى بين الشابة والعجوز، والمثل يضرب فى المجرب العارف المستغنى عن التعليم، ومنها (كدابغة وقد حلم الأديم) أى أفسده الحلم وهو بالتحريك دود صغير.

وإن كان افتخارا كان شأوه أبعد، وشرفه أجد، ولسانه ألد [١].

وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسل، ولغرب الغضب أفل، وفى عقد العقود أنفث، وعلى حسن الرجوع أبعث. [٢]

وإن كان وعظا كان أشفى للصدر، وأدعى إلى الفكر، وأبلغ فى التنبيه والزجر،

---

(١) الشأو السبق والغاية والأمد. وقوله أجد أى أعظم. والألد الشديد الخصومة. ما يجىء فى القرآن من بيان عظمة الله تعالى وكماله لا يسمى افتخارا ومثال هذا الضرب من الكلام العزيز وإن اختلفت التسمية قوله (وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه، سبحانه وتعالى عما يشركون) ومثاله من الشعر قول الشاعر:

لا ينزل المجد إلا فى منازلنا ... كالنوم ليس له مأوى سوى المقل

(٢) السخائم الضغائن. وسلها: نزعها واستخراجها، وغرب السيف: حده، وفل السيف: ثلمه، والنفث فى العقد هو النفخ فيها من إلقاء شىء من الريق عليها لأجل تسهيل حلها. ومنه نفث الراقى فى العقدة التى يعقدها ثم يحلها يوهم بذلك الناس أنه أبرم بعقدها رابطة المحبة بين فلان وفلانة وبحلها أنه حل ذلك العقد وأبطل ذلك الارتباط بسحره. وإن الكلام البليغ ليفعل بحسن التمثيل فى حل عقد العقود ما لا يفعل السحر، وإن من البيان لسحرا. والاعتذار لا يوجد فى القرآن إلا حكاية عن أصحاب المعاذير الكاذبة ليكون الاعتذار حجة عليه فهو اعتذار فى الظاهر واحتجاج فى المعنى وأثره ما ذكر فى الاحتجاج دون ما ذكر هنا كقوله تعالى: (وقالوا قلوبنا فى أكنة مما تدعونا إليه وفى آذاننا وقر ومن بيننا وبينك حجاب) وأما أمثلته فى الشعر فكثيرة منها:

لا تحسبوا أن رقصى بينكم طرب ... فالطير يرقص مذبوحا من الألم

ومنها فى الاعتذار عن صدود الحبيب:

بأبى حبيبا زارنى فى غفلة ... فبدا الوشاة له فولى معرضا

فكأننى وكأنه وكأنهم ... أمل ونيل حال بينهما القضا

ومن الاعتذار يذكر التمثيل ما وقع لأبى تمام فى قصيدة يمدح بها أحمد بن المعتصم قيل: إنه كان ينشده إياه فبلغ قوله:

إقدام عمرو فى سماحة حاتم ... فى حلم أحنف فى ذكاء إياس

فلامه بعض الناس قائلا: قد شبهت ابن عم النبى صلى الله عليه وسلم بأجلاف العرب (أو ما هذا معناه) فأطرق هنية وقال ولم يكونا من القصيدة:

لا تنكروا ضربى له من دونه ... مثلا شرودا فى الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره ... مثلا من المشكاة والنبراس

وعمرو هذا هو ابن جابر بن هلال الفزارى ويقال العمران له ولبدر بن عمرو بن جؤية الفزارى - ومما يصلح للاعتذار من الأمثال قولهم. «كل امرئ فى بيته صبى» يعتذر به عن الدعابة والاسترسال فى المباسطة فى الخلوة. وقولهم: «لو ترك القطا ليلا لنام».

وأجدر بأن يجلى الغياية [1]، ويبصر الغاية. ويبرئ العليل ويشفى الغليل. [2]

وهكذا الحكم إذا استقريت فنون القول وضروبه، وتتبعت أبوابه وشعوبه [3]،

---

(١) الغيابة بياءين كل ما أظلك من فوق رأسك.

(٢) مثاله من القرآن الكريم قوله تعالى فى وصف نعيم الدنيا (كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما) الكفار الزراع لأنهم يكفرون الحب أى يسترونه بالتراب، وقوله تعالى (ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فسلكه ينابيع فى الأرض ثم يخرج به زرعا مختلفا ألوانه) الآية. وقوله تعالى (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) وقوله عز وجل (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون). وقوله سبحانه (فمالهم عن التذكرة معرضين * كأنهم حمر مستنفرة * فرت من قسورة) وقوله (مثل الذين ينفقون أموالهم فى سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل فى كل سنبلة مائة حبة) وقوله فى الآية الأخرى (كمثل جنة بربوة أصابها وابل فآتت أكلها ضعفين فإن لم يصبها وابل فطل) وقوله فى تمثيل من يحبط عمله الصالح بالإيذاء أو الرياء (أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعناب تجرى من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمرات وأصابه الكبر وله ذرية ضعفاء فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت) وفى معناه قوله تعالى (مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شىء ذلك هو الضلال البعيد). ومن الأمثال حديث «إن المنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى» وحديث «حفت الجنة بالمكاره وحفت النار بالشهوات» ومن الشعر قول ابن النبيه:

النـاس للموت كخيـل الطراد فالسـابق السـابق منـها الجـواد

وقول غيره:

وغير تقى يأمر الناس بالتقى طبيب يداوى والطبيب مريـض

(٣) يشير المصنف إلى سائر مناحى الكلام كالغزل والرثاء والوصف والشكوى وهى مع الذى ذكر وشائج متشابكة، وأمشاج متمازجة وأعمها الوصف فهو الطويل الذيل، المتدفق السيل، ومن أمثلته فى القرآن قوله تعالى: «ثم استوى إلى السماء وهى دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا: أتينا طائعين» ومثله قوله تعالى (وقيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى) الآية ومنها قوله تعالى (ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء * تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها) وقوله بعده (مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار) وهكذا الحق يثبت والباطل يزهق. ومن ذلك الرؤى فإنها تمثيل للواقع الذى تعبر به كالرؤى المذكورة فى سورة يوسف عليه السلام، ومثاله من الشعر قوله الشاعر:

والليـل تجـرى الـدرارى فى مجـرته كالـروض تطـفو على نـهر أزاهـره

وقول بعضهم فى وصف الكأس يعلوها الحباب، والساقى، وهذا من تعدد التشبيه:

وكأنـها وكـأن حـامل كأسـها إذ قـام يجلـوها على النـدمـاء

شمس الضحى رقصت فنقط وجهها بـدر الدجـى بكـواكـب الجـوزاء

=

وفى وصف الأمير والجيش:

يهـز الجيـش حـولك جـانبيـه كمـا نفضـت جنـاحيـها العقـاب

ومنه قولنا فى المقصورة فى وصف الوفاق:

لم نختلف فى مبتدا مسألة إلا وكـان للوفـاق المنتـهى

كمن على المحيط من دائرة أنى تفـارقا فبـعد ملتـقى

وقولنا منها فى وصف روضة:

والشمس تبدو من خلال دوحها آونـة تخـفى وطـورا تجـتلى

كغـادة وضـاحة قـد أنعـمت من خلل السجوف ترنو والكوى

تلقى على الروض نثير عسجد فتحسـب الروض عروسا تجتلى

وقولنا منها:

والبـاسقـات رفعـت أكفـها تستنزل الغيـث وتطـلب الندى

ثبت فى العلوم الطبيعية أن الأشجار تكون سببا لنزول المطر فمثلت هنا بحال المستسقين يجاب دعاؤهم. ويليه قولنا:

تمتلج الكربون من ضرع الهوا تـؤثـرنا بالأكسـجين المنـتقى

ومعناه أن الأشجار الباسقة ترضع غاز الكربون وتمتصه من الهواء تتغذى به وهو سام لنا وتترك لنا أكسجين الهواء المطهر للدم فى أبداننا باستنشاقنا له فى الهواء فمثلت بحال حى عاقل ينتزع ما يضر الناس ويؤثرهم بما ينفعهم.

وقول ابن دريد فى وصف النوق:

يرسبن فى بحر الدجى وفى الضحى يطفـون فى الآل إذا الآل طـفـا

ومن أحسن ما يدخل من التمثيل فى باب الغراميات قول المجنون:

وقد كنت أعلو حب ليلى فلم يـزل بى النقـض والإبـرام حـتى علانيا

وقوله:

كأن القلب ليلة قيل يغـدى بليـلى العـامريـة أو يـراح

قطـاة غرها شـرك فبـاتت تجـاذبه وقـد علـق الجنـاح

وقول بعضهم:

ويلاه إن نظرت وإن هى أعرضت وقـع السـهـام ونـزعهـن أليـم

وقول الآخر:

إنى وإياك كالصادى رأى نهلا ودونه هـوة يخـشى بـها التلفا

رأى بعينيـه مـاء عـز مورده وليس يملك دون الماء منصرفا

ومن الأمثال التى تدخل من باب الشكوى (ليس لها راع: ولكن حلبة) حلبة بالتحريك جمع حالب والمثل يضرب للأمة المظلومة. و«لو كويت على داء لم أظكره» يضرب لمن يعاقب على غير ذنب «سال بهم السيل وجاش بنا البحر».

وإن أردت أن تعرف ذلك وإن كان تقل الحاجة فيه إلى التعريف، ويستغنى فى الوقوف عليه عن التوقيف فانظر إلى نحو قول البحترى:

دان على أيدى العفاة وشاسع عن كل ند فى الندى وضريب [1]

كالبدر أفرط فى العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب [2]

وفكر فى حالك وحال المعنى معك وأنت فى البيت الأول لم تنته إلى الثانى ولم تتدبر نصرته إياه، وتمثيله له فيما يملى على الإنسان عيناه، ويؤدى إليه ناظراه، ثم قسهما على الحال وقد وقفت عليه، وتأملت طرفيه، فإنك تعلم بعد ما بين حالتيك، وشدة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديك، وتحببه إليك، ونبله فى نفسك وتوفيره لأنسك، وتحكم لى بالصدق فيما قلت، والحق فيما ادعيت».

وكذلك فتمهد الفرق بين أن تقول: فلان يكد نفسه فى قراءة الكتب ولا يفهم منها شيئا، وتسكت، وبين أن تتلو الآية وتنشد قول الشاعر: [3]

زوامل للأشعار لا علم عندهم بجيدها إلا كعلم الأباعر [4]

لعمرك ما يدرى البعير إذا غدا بأوساقه أوراح ما فى الغرائر

والفصل بين أن تقول «أرى قوما لهم بهاء ومنظر، وليس هناك مخبر، بل فى الأخلاق دقة، وفى الكرم ضعف وقلة» وتقطع الكلام، وبين أن تتبعه بنحو قول الحكيم: أما البيت فحسن وأما الساكن فردى.

وقول ابن لنكك:

فى شجر السرو منهم مثل له رواء وما له ثمر

وقول ابن الرومى:

فغدا كالخلاف يورق للعيـ ن ويأبى الإثمار كل الإباء

(١) الضريب: المثل والنظير.

(٢) أى بالغ الغاية فى القرب.

(٣) الآية قوله تعالى «مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا»، والشاعر مروان بن سليمان بن يحيى ابن أبى حفصة يهجو قوما من رواة الشعر.

(٤) الزوامل جمع زاملة وهى التى يحمل عليها من الإبل والأباعر جمع بعير.

وقول الآخر:

فإن طرة راقتك فانظر فربما أمر [1] مذاق العود والعود أخضر

وانظر إلى المعنى فى الحالة الثانية كيف يورق شجره ويثمر، ويفتر ثغره ويبسم، وكيف تشتار الأرى من مذاقته [2] كما ترى الحسن فى شارته [3] وانشد قول ابن لنكك:

إذا أخو الحسن أضحى فعله سمجا رأيت صورته من أقبح الصور

وتبين المعنى واعرف مقداره ثم انشد البيت بعده:

وهبك كالشمس فى حسن ألم ترنا نفر منها إذا مالت إلى الضرر

وانظر كيف يزيد شرفه عندك، وهكذا فتأمل بيت أبى تمام: [4]

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

مقطوعا عن البيت الذى يليه، والتمثيل الذى يؤديه، واستقص فى تعرف قيمته، على وضوح معناه وحسن مزيته ثم أتبعه إياه:

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

وانظر هل نشر المعنى تمام حلته، وأظهر المكنون من حسنه وزينته، وعطرك بعرف عوده، وأراك النضرة فى عوده، وطلع عليك من مطلع سعوده، واستكمل فضله فى النفس ونبله، واستحق التقديم كله، إلا بالبيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير، وكذلك فرق بين بيت المتنبى:

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مرا به الماء الزلالا

لو كان سلك بالمعنى الظاهر من العبارة كقولك: إن الجاهل الفاسد الطبع يتصور المعنى بغير صورته ويخيل إليه فى الصواب أنه خطأ، هل كنت تجد هذه

---

(١) أمر صار مرا كمر الثلاثى.

(٢) الأرى: العسل. واشتياره: اجتناؤه.

(٣) تطلق الإشارة على الهيئة واللباس.

(٤) شروع فى مثال الحجاج.

الروعة؟ وهل كان يبلغ من وقم الجاهل ووقذه [1] وقمعه وردعه، والتهجين له والكشف عن نقصه، ما بلغ التمثيل فى البيت وينتهى إلى حيث انتهى.

وإن أردت [2] اعتبار ذلك فى الفن الذى هو أكرم وأشرف فقابل بين أن تقول: إن الذى يعظ ولا يتعظ يضر بنفسه من حيث ينفع غيره، وتقتصر عليه، وبين أن تذكر المثل فيه على ما جاء فى الخبر من أن النبى صلى الله عليه وسلم قال (مثل الذى يعلم الخير ولا يعمل به مثل السراج الذى يضىء للناس ويحرق نفسه) ويروى (مثل الفتيلة تضىء للناس وتحرق نفسها) [3]. وكذا فوازن بين قولك للرجل وأنت تعظه «إنك لا تجزى على السيئة حسنة فلا تغر نفسك» وتمسك. وبين أن تقول فى أثره (إنك لا تجنى من الشوك العنب وإنما تحصد ما تزرع» وأشباه ذلك. وكذا بين أن تقول: لا تكلم الجاهل بما لا يعرفه ونحوه. وبين أن تقول «لا تنثر الدر قدام الخنازير». أو «لا تجعل الدر فى أفواه الكلاب» وتنشد نحو قول الشافعى رحمه الله: أأنثر درا بين سارحة الغنم [4]. وكذا بين أن تقول: الدنيا لا تدوم ولا تبقى. وبين أن تقول «هى ظل زائل، وعارية تسترد، ووديعة تسترجع». وتذكر قول النبى صلى الله عليه وسلم «من فى الدنيا ضيف وما فى يديه عارية، والضيف مرتحل والعارية مؤداة» وتنشد قول لبيد:

وما المال والأهلون إلا ودائع ... ولابد يوما أن ترد الودائع

وقول الآخر:

إنما نعمة قوم متعة ... وحياة المرء ثوب مستعار

---

(١) وقم الرجل: قهره وأذله ورده عن حاجته أقبح الرد. والوقذ الضرب القاتل بغير محدد، يكون أطول ألما وأشد تعذيبا ولأجله حرمت الموقوذة، ويسند إلى الكلام تجوزا.

(٢) شروع فى أمثلة الوعظ ولم يمثل للافتخار والاعتذار.

(٣) بهذا اللفظ رواه الطبرانى فى معجمه الصغير عن أبى برزة بسند حسن.

(٤) المصراع الثانى، وأنثر منظوما لراعية الغنم «وهى أبيات قالها بمصر فى أثر مجيئه إليها لما كلمه بعض أصحاب مالك، وآخرها فمن منح الجهال علما أضاعه.. ومن منع المستوجبين فقد ظلم.

المناقشة:

هذان النصان للإمام عبد القاهر الجرجانى المتوفى سنة ٤٧١هـ وهو عالم ينتمى كما يدل اسمه إلى مدينة «جرجان» الواقعة بين طبرستان وخراسان فى بلاد فارس، وهو يعد واحدا من أبرز علماء البلاغة العربية إن لم يكن أبرز هؤلاء العلماء على الإطلاق.

كانت الثقافة العربية على عهد عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى قد بلغت قمة نضجها واستوت كل فروعها، وكانت حركة الترجمة الكبرى قد آتت ثمارها فى إخصاب هذه الثقافة ووصلها بحركات الثقافة العالمية الكبرى من قبلها تأثرا ومن بعدها تأثيرا، وكانت الفروع اللغوية والأدبية والدينية والفلسفية لهذه الثقافة تتلاقى وتتشابك ويكون محورها فى كثير من الأحيان القرآن الكريم فهو المصدر الرئيسى للدين من ناحية وهو المعجزة اللغوية من ناحية ثانية، وهو جماع الفكر الفلسفى للأمة الذى تقابل به أفكار الأمم الأخرى تطابقا أو توازيا أو إكمالا أو مخالفة.

كان عبد القاهر قد اتصل اتصالا وثيقا بمعظم هذه الفروع، فهو فى أول الأمر عالم نحوى تتلمذ على يد أبى الحسن محمد بن الحسن الفارسى ابن أخت أبى على الفارسى أشهر النحاة فى عصره. وقد كتب عبد القاهر كتابا فى النحو أسماه «العوامل المائة» وإلى جانب ذلك فإن عبد القاهر يعد واحدا من علماء الأشاعرة وهى فرقة من فرق المتكلمين الإسلاميين الذين يعنون بمباحث تتصل بالدين وتتصل كذلك بالفلسفة. ثم هو بالإضافة إلى ذلك قارئ متعمق للتراث الأدبى من قبله وللدراسات التى تناولته، وكذلك للترجمان التى تمت عن اليونانية، وهو يشير إلى كل ذلك فى ثنايا مؤلفاته التى تنم إلى جانب الاستفادة العلمية عن ذوق أدبى ونقدى مرهف يتمتع بهما عبد القاهر.

كانت الدراسات البلاغية قبل عبد القاهر قد شهدت كما رأينا تطورا مر بها من مرحلة الملاحظة الخارجية إلى محاولات التأليف المنهجى إلى الدخول فى مرحلة التحديد والتعريف، وكانت الدراسات الموازية تنمو معها فى نفس الوقت

وعلى نحو خاص هذه الدراسات النحوية التى اهتم بها العلماء العرب اهتماما جعل البعض يقول: «لقد نضج النحو حتى احترق» ولقد حاول عبد القاهر أن يستفيد من الدراسات النحوية - وهو نحوى كما رأينا - فى الدخول بالدراسات البلاغية مرحلة «التنظير» من خلال وضع نظرية عامة تفسر المباحث الجزئية المتفرقة، وفى هذا الصدد يمكن القول بأن عبد القاهر هو واضع نظرية علم المعانى ونظرية علم البيان فى البلاغة العربية.

أما نظرية علم المعانى فقد تضمنها كتاب «دلائل الإعجاز» ولابد أن نقول هنا أن عنوان الكتاب وموضوعه ينبعان من البعد الثالث من أبعاد شخصية عبد القاهر، وهو البعد الدينى القادم من كونه واحدا من المتكلمين الأشاعرة، يعنى بالبحث فى «إعجاز القرآن» والفروق الجوهرية بين «كلام الله» وكلام البشر، ولقد توصل عبد القاهر إلى نظرية يفسر بها الإعجاز القرآنى وسميت «نظرية النظم» لكنها فى نفس الوقت أصبحت النظرية التى قام على أساس منها علم المعانى فى الدراسات البلاغية.

كان عبد القاهر يرى أن المعركة التى قامت قبله بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى فى النقد الأدبى، معركة تبتعد عن العناصر الحقيقية فى التعبير الأدبى، وهى تجزئ ما لا يقبل التجزئة، وكان يرى أن الأدب «بناء ينبغى أن يتم اختيار عناصره اللغوية بدقة ثم التأليف فيما بينها على أسس معينة، وأن أى خلل فى هذا الاختيار أو ذلك التأليف يخل بوحدة البناء وتماسكه. لكن ذلك الاختيار لابد أن يتم على أساس معين ومبادئ يتفق عليها، وفى غياب هذا الأساس وتلك المبادئ يمكن أن يزعم كل واحد أن اختياره هو الأمثل، وأن ذوقه هو الأقرب للصواب، وعبد القاهر يرتضى أن تكون معانى النحو هى أساس الاختيار الذى يتم بمقتضاه بناء النص، ويسمى النجاح فى اختيار «معانى النحو» الملائمة، والاهتداء إلى التراكيب التى تعبر عنها، يسمى هذا بالنظم، ولنترك عبد القاهر يقدم لنا بنفسه فكرته، يقول:

«اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو،

وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها؛ وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق. وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك: إن تخرج أخرج وإن خرجت خرجت وإن تخرج فأنا خارج وأنا خارج إن خرجت وأنا إن خرجت خارج. وفى الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك: «جاءنى زيد مسرعا، وجاءنى يسرع، وجاءنى وهو مسرع أو وهو يسرع، وجاءنى قد أسرع، وجاءنى وقد أسرع، فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجىء به حيث ينبغى له، وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى، فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه نحو أن يجىء بما فى نفى الحال وبلا إذا أراد نفى الاستقبال وبأن فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون، وبإذا فيما علم أنه كائن، وينظر فى الجمل التى تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من موضع ثم، وموضع أو من موضع أم، وموضع لكن من موضع بل، ويتصرف فى التعريف والتنكير والتقديم والتأخير فى الكلام كله، وفى الحذف والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كلا من ذلك فى مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغى له.

هكذا لخص عبد القاهر فى هذا النص من كتابه «دلائل الإعجاز» لأول مرة الأبواب التى سوف تشكل فيما بعد مباحث «علم المعانى» وهو قد لخصها ابتداء من هذه النظرة الشاملة عنده للعلاقة بين المعنى النفسى والمعنى النحوى، فكل موضع أو حرف نحوى له معنى خاص، ولو استعملنا من حروف العطف مثلا الواو فإن معناها النحوى الربط بين الحكم السابق واللاحق عليها، فقولنا جاء محمد وعلى حكم بالمجىء سوف ينسحب عليهما معا، وذلك ناتج من أن الكلمة محمد فى العبارة هى فاعل لجاء أى أن محمدا هو الذى قام بالمجىء ووجود الواو بين محمد وعلى تعطى للثانية منهما حكمها الإعرابى وهو الرفع ومعناها النحوى أيضا وهو

الفاعلية، ومن هنا فلا ينبغى أن تجىء هذه الواو بين كلمتين لا يمكن أن يتحقق بينهما الاشتراك فى هاتين الناحيتين.

لكننا نلاحظ من جهة أخرى أن هذا الاشتراك يمكن أن يتحقق عن طريق استعمال حروف أخرى غير الواو، مثل الفاء وثم، وهنا ينبغى أن يتم الاختيار على أساس الفروق الدقيقة فى المعنى بينها، فعلى حين تشير الواو إلى مجرد الجمع فى الحدث بين الكلمتين فإن الفاء تشير إلى الترتيب بمعنى أن ما قبلها سبق ما بعدها وإلى التعقيب بمعنى أن الفاصل الزمنى بينهما لم يكن كبيرا . و«ثم» تشير إلى هذا الترتيب لكنها تشير معه إلى «التراخى» أى إلى وجود فاصل زمنى كبير بين الحدثين.

فى مثل هذه الدائرة تدور مباحث علم المعانى فى تحليل النصوص، فترى إلى أى حد التزم النص بالاستعمال السائد للمعانى النحوية، وإلى أى حد خرج عليها، ثم نبحث عن سر الالتزام وسر الخروج معا فى إطار محاولة تذوق النص الأدبى، وتمتد هذه المباحث لتشمل - كما أجمل عبد القاهر فى نصه - مجمل العلاقات أجزاء الكلام الرئيسية، الاسم والفعل والحرف، سواء على مستوى الجملة الواحدة أو الكلام المتصل، ولا يقف الأمر عند الحديث عن العلاقات داخل الجملة على التعرض لما هو مذكور بل يتعداه إلى التعرض لما لم يقل. وفى هذا الإطار يدخل النص الذى اقتبسناه من «دلائل الإعجاز» حول الحذف، فإذا كانت الأركان الرئيسية للجملة الاسمية تتمثل فى المبتدأ والخبر، فإن أحد هذين الركنين يمكن فى بعض سياقات الكلام أن يكون حذفه أبلغ من ذكره، وكذلك الشأن بالنسبة للجملة الفعلية التى تتكون من الفعل والفاعل والمفعول به، فإن الركن الأخير منها يتعرض كذلك للحذف ويحمل ذلك دلالات بلاغية متعددة كالتى تحدث عنها عبد القاهر الجرجانى خلال تعرضه للنصوص.

وإذا كان كتاب دلائل الإعجاز قد غطى مباحث علم المعانى وفتح الباب للبلاغيين حتى الآن لكى يعالجوا تحت هذا العنوان مجمل المباحث التى عالجها عبد القاهر فى الدلائل، فإن كتاب أسرار البلاغة قد غطى بدوره مجالات «علم

البيان» فوقف طويلا أمام مباحث المجاز والتشبيه والاستعارة، وقاده ذلك إلى أن يقف أمام قضية الخيال وقفات تعد الأولى من نوعها فى تاريخ البلاغة والنقد الأدبى عند العرب، وأن يقف كذلك أمام تفصيلات كثيرة وتفريعات دقيقة فى مباحث التشبيه والاستعارة، وأن يجد لكل لون منها شواهد متعددة من القرآن الكريم ومن كلام العرب شعرا ونثرا، واستطاع فى نهاية الأمر أن يغطى فى هذا الكتاب ما اصطلح على تسميته فيما بعد باسم «علم البيان» ولم يكن أمام البلاغيين من بعده إلا أن يتابعوا تقسيماته وتفريعاته وكثيرا من أمثلته.

على أن عبد القاهر لم يتميز فحسب بالنظرة الكلية الشاملة لعلمى المعانى والبيان، وبالنظرية الدقيقة التى سماها بالنظم وجعلها أساسا لعلم المعانى، وإنما تميز بالإضافة إلى ذلك بمنهج خاص فى تحليل النصوص التى يتناولها يمكن أن يطلق عليه «فقه النصوص».

لقد رأينا من قبل كيف كان السابقون يكتفون غالبا بإيراد الشواهد والأمثلة مع قدر من التعليق يكفى لإفهام القاعدة، لكن عبد القاهر كان يعتبر النص هدفا فى ذاته فيتأمل كثيرا فى أسرار بنائه ويقف على الكثير من خصائص تراكيبه، وكل ذلك يتم بذوق ناقد وحس أديب، وهذا الاتجاه فى تحليل النصوص يعاود الظهور بقوة على مسرح النقد الأدبى الحديث، وليس المذهب البنائى الذى يعتبر من أشهر المذاهب النقدية فى أوروبا إلا تعبيرا معاصرا عن هذا الاتجاه القديم.

لقد استطاع عبد القاهر من خلال هذين الكتابين أن يضع نظرية فى تفسير الإعجاز القرآنى حاول كثير من المفسرين تطبيق تفصيلاتها على آيات القرآن الكريم، وأن يضع إطارا عاما لعلمى المعانى والبيان، وأن يقدم محاولة نموذجية فى قراءة النصوص وتحليلها، واستحق بذلك أن يكون اسمه من آلق الأسماء فى تاريخ البلاغة العربية.



التفسير البلاغى للقرآن الكريم

(النص الثامن)

من تفسير سورة الفاتحة للزمخشري[1]

(فإن قلت) فكيف قال الله تبارك وتعالى متبركا باسم الله اقرأ (قلت) هذا مقول على ألسنة العباد كما يقول الرجل الشعر على لسان غيره، وكذلك الحمد لله رب العالمين إلى آخره، وكثير من القرآن على هذا المنهاج ومعناه تعليم عباده كيف يتبركون باسمه وكيف يحمدونه ويمجدونه ويعظمونه (فإن قلت) من حق حروف المعانى التى جاءت على حرف واحد أن تبنى على الفتحة التى هى أخت السكون نحو كاف التشبيه لام الابتداء وواو العطف وفائه وغير ذلك، فما بال لام الإضافة وبائها بنيتا على الكسر (قلت) أما اللام فللفصل بينها وبين لام الابتداء وأما الباء فلكونها لازمة للحرفية والجر.

والإله من أسماء الأجناس كالرجل والفرس، اسم يقع على كل معبود بحق أو باطل ثم غلب على المعبود بحق كما أن النجم اسم لكل كوكب ثم غلب على الثريا، وكذلك السنة على عام القحط والبيت على الكعبة والكتاب على كتاب سيبويه، وأما الله بحذف الهمزة فمختص بالمعبود بالحق لم يطلق على غيره.

(والرحمن) فعلان من رحم كغضبان وسكران من غضب وسكر، وكذلك الرحيم فعيل منه كمريض وسقيم من مرض وسقم، وفى الرحمن من المبالغة ما ليس فى الرحيم ولذلك قالوا رحمن الدنيا والآخرة ورحيم الدنيا، ويقولون إن الزيادة فى البناء لزيادة المعنى. (فإن قلت) ما معنى وصف الله تعالى بالرحمة ومعناها

(١) تم نقل هذا النص بتصرف قليل.

العطف والحنو ومنها الرحم لانعطافها على ما فيها (قلت) هو مجاز عن إنعامه على عباده لأن الملك إذا عطف على رعيته ورق لهم أصابهم بمعروفه وإنعامه كما أنه إذا أدركه الفظاظة والقسوة عنف بهم ومنعهم من خيره ومعروفه (فإن قلت) فلم قدم ما هو أبلغ من الوصفين على ما هو دونه والقياس الترقى من الأدنى إلى الأعلى كقولهم فلان عالم نحرير وشجاع باسل وجواد فياض (قلت) لما قال الرحمن فتناول جلائل النعم وعظائمها وأصولها أردفه الرحيم كالتتمة والرديف ليتناول ما دق منها ولطف.

والحمد نقيضه الذم، والشكر نقيضه الكفران، وارتفاع الحمد الابتداء وخبره الظرف الذى هو لله وأصله النصب الذى هو قراءة بعضهم بإضمار فعله على أنه من المصادر التى تنصبها العرب بأفعال مضمرة فى معنى الإخبار كقولهم شكرا وكفرا وعجبا وما أشبه ذلك، ومنها سبحانك ومعاذ الله ينزلونها منزلة أفعالها ويسدون بها مسدها؛ ولذلك لا يستعملونها معها، والعدل بها عن النصب إلى الرفع على الابتداء للدلالة على ثبات المعنى واستقراره، ومنه قوله تعالى «قالوا سلاما قال سلام رفع السلام الثانى للدلالة على أن إبراهيم عليه السلام حياهم بتحية أحسن منها من تحيتهم؛ لأن الرفع دال على معنى ثبات السلام لهم دون تجدده وحدوثه، والمعنى نحمد الله حمدا؛ ولذلك قيل إياك نعبد وإياك نستعين؛ لأنه بيان لحمدهم له كأنه قيل كيف تحمدون فقيل إياك نعبد.

ولم يطلقوا الرب إلا فى الله وحده وهو فى غيره على التقييد بالإضافة كقولهم رب الدار ورب الناقة وقوله تعالى «ارجع إلى ربك» «إنه ربى أحسن مثواى» وقرأ زيد بن على رضى الله عنهما رب العالمين بالنصب على المدح وقيل بما دل عليه الحمد لله كأنه قيل نحمد الله رب العالمين. العالم اسم ذوى العلم من الملائكة والثقلين، وقيل كل ما علم به الخالق من الأجسام والأعراض (فإن قلت) بم جمع (قلت) يشمل كل جنس مما سمى به (فإن قلت) هو اسم غير صفة وإنما تجمع بالواو والنون صفات العقلاء أو ما فى حكمها من الأعلام (قلت) ساغ ذلك لمعنى الوصفية فيه وهى الدلالة على معنى العلم.

وتقديم المفعول لقصد الاختصاص كقوله تعالى «قل أفغير الله تأمروني أعبد»، «قل أغير الله أبغى ربا». والمعنى نخصك بالعبادة ونخصك بطلب المعونة.

فإن قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب (قلت) هذا يسمى الالتفات فى علم البيان قد يكون من الغيبة إلى خطاب ومن الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى التكلم كقوله تعالى «حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم» وقوله تعالى «الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه» وقد التفت امرؤ القيس ثلاث التفاتات فى ثلاثة أبيات:

تطاول ليلك بالأثمد	ونام الخلى ولم ترقد
وبات وباتت له ليلة	كليلة ذى العاثر الأرمد
وذلك من نبأ جاءنى	وخبرته عن أبى الأسود

وذلك على عادة افتتانهم فى الكلام وتصرفهم فيه؛ ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد.

(صراط الذين أنعمت عليهم) بدل من الصراط المستقيم وهو فى حكم تكرير العامل كأنه قيل اهدنا الصراط المستقيم اهدنا صراط الذين أنعمت عليهم، كما قال الذين استضعفوا لمن آمن منهم (فإن قلت) ما فائدة البدل وهلا قيل اهدنا صراط الذين أنعمت عليهم (قلت) فائدته التوكيد لما فيه من التثنية والتكرير والإشعار بأن الطريق المستقيم بيانه وتفسيره صراط المسلمين؛ ليكون ذلك شهادة لصراط المسلمين بالاستقامة على أبلغ وجه وآكده، كما تقول هل أدلك على أكرم الناس وأفضلهم؟ فلان. فيكون ذلك أبلغ فى وصفه بالكرم والفضل من قولك هل أدلك على فلان الأكرم والأفضل؛ لأنك ثنيت ذكره مجملا ومفصلا ثانيا، وأوقعت فلانا تفسيرا وإيضاحا للأكرم الأفضل فجعلته علما فى الكرم والفضل فكأنك قلت من أراد رجلا جامعا للخصلتين فعليه بفلان والمشخص المعين لاجتماعهما فيه غير مدافع ولا منازع. والذين أنعمت عليهم هم المؤمنون وأطلق الإنعام ليشمل كل إنعام لأن من أنعم الله عليه بنعمة الإسلام لم تبق نعمة إلا أصابته واشتملت عليه. (غير

المغضوب عليهم) بدل من الذين أنعمت عليهم على معنى أن المنعم عليهم هم الذين سلموا من غضب الله والضلال، أو صفة على معنى أنهم جمعوا بين النعمة المطلقة وهى نعمة الإيمان وبين السلامة من غضب الله والضلال. ولأن المغضوب عليهم والضالين خلاف المنعم عليهم.

(فإن قلت) ما معنى غضب الله (قلت) هو إرادة الانتقام من العصاة وإنزال العقوبة بهم، وأن يفعل بهم ما يفعله الملك إذا غضب على من تحت يده نعوذ بالله من غضبه ونسأله رضاه ورحمته (فإن قلت) أى فرق بين عليهم الأولى وعليهم الثانية (قلت) الأولى محلها النصب على المفعولية والثانية محلها الرفع على الفاعلية (فإن قلت) لم دخلت لا فى ولا الضالين (قلت) لما فى غير من معنى النفى كأنه قيل لا المغضوب عليهم ولا الضالين. (آمين) صوت سمى به الفعل الذى هو استجب.

مناقشة النص

هذا نص من تفسير الكشاف للزمخشرى المتوفى سنة ٥٣٨ هـ وهو نموذج لتفسير القرآن على أساس من بحوث البلاغيين وعلى نحو خاص بحوث علم المعانى، والواقع أن هذا النص الذى كتب فى القرن السادس يأتى لكى يتوج فترة تاريخية طويلة جرى خلالها تبادل الاهتمام بين علماء الدراسات القرآنية وبين البلاغيين.

لقد أشرنا من قبل إلى أن بدايات التفكير فى الكتابة حول مسائل البلاغة بدأت مع السؤال الذى طرح على أبى عبيدة معمر بن المثنى المتوفى سنة ٢٠٦ هـ حول استخدام القرآن لألوان من التشبيه غير شائعة فى مثل قوله تعالى عن نباتات النار «طلعها كأنه رؤوس الشياطين»، وكانت محاولة الإجابة على هذا السؤال هى الدافع وراء تأليف كتاب «المجاز» لأبى عبيدة.

لكن هذا الاهتمام بالدراسات البلاغية عند علماء الدين يتزايد وعلى نحو خاص عند علماء الكلام، ومع انقسام هؤلاء العلماء إلى فرقتين كبيرتين هما

المعتزلة والأشاعرة يزداد التنافس بينهما ويحاول كل منهما أن يقدم فى هذا المجال ما يتفوق به على الفريق الآخر.. فقد حاول علماء الكلام أن يجدوا تفسيرا علميا لسر الإعجاز اللغوى للقرآن، ونادى فريق منهم فى البدء بما أسماه بفكرة «الصرفة» ويعنون بها أن الله قد صرف قوى العرب عن أن تتحدى القرآن، أو أن تأتى بمثله، ولم يقبل هذا الرأى من جمهور العلماء لأن قبوله كان معناه الاعتراف بأن القرآن ليس معجزا فى ذاته، وإنما قيد العرب عن أن يأتوا بمثله، وهذا التصور أقرب إلى تصور صراع يتم بين بطلين ولكن يقيد أحدهما قبل بدء الصراع.

أخذ المتكلمون يبحثون عن تفسير آخر للإعجاز القرآنى، وفى هذا المجال كتب على بن عيسى الرمانى المتوفى سنة ٣٨٦هـ كتابا بعنوان «النكت فى إعجاز القرآن الكريم» عرض فيه للجانب البلاغى فى الإعجاز، ثم تلاه أبو بكر الباقلانى المتوفى سنة ٤٠٣هـ فكتب عن «إعجاز القرآن». وفيه أيضا بتعرض للجانب البلاغى من الإعجاز القرآنى ويناقش الفرق بين بلاغة البشر المتمثلة فى شعرهم ونثرهم وبين بلاغة القرآن. وفى هذا الصدد يعرض لشعر امرئ القيس من القدماء والبحترى من المحدثين ولنثر الجاحظ ليثبت أن البلاغة لدى هؤلاء الذين عرفوا بأنهم أمراء البيان فى عصورهم إنما هى بلاغة تتفاوت فى أجزاء كلامهم قوة وضعفا على عكس بلاغة القرآن التى تظل دائما على درجة من القوة لا تفاوت فيها.

وفى فترة معاصرة للباقلانى يكتب القاضى عبد الجبار وهو أحد أعلام المعتزلة كتابات أيضا عن إعجاز القرآن يهتدى فيه إلى نظرية يطلق عليها نظرية «الضم» وهى واحدة من النظريات التى مهدت لظهور نظرية «النظم» عند عبد القاهر فيما بعد.

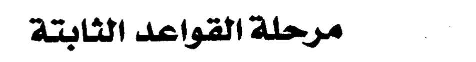
ولم تكن دراسات عبد القاهر نفسه التى أشرنا إلى أنها تمثل قمة التطور فى الدراسات البلاغية القديمة، لم تكن هذه الدراسات إلا امتدادا لدراسات علماء الكلام، وقد كان عبد القاهر متكلما أشعريا، وحمل كتابه عنوان «دلائل الإعجاز» أى البحث عن خصائص الإعجاز القرآنى.

على أن هذه الدراسات كلها كانت ذات طابع نظرى، تضع الأسس العامة التى يمكن أن يستكشف الإعجاز على أساس منها. وتستشهد بالآيات القرآنية لتوضيح هذه الأسس، ولم تكن قد نمت بعد محاولة تطبيقية متكاملة على القرآن الكريم إلى أن جاء الزمخشرى وكان بدوره واحدا من علماء الكلام المعتزلة لكنه كان شديد الثقافة والإلمام بما كتبه السابقون عليه من مختلف المذاهب فى قضية الإعجاز، وكان معجبا على نحو خاص بما كتبه عبد القاهر الجرجانى، وعلى هذا الأساس شرع فى كتابة تفسيره «الكشاف» ليبين جوانب الإعجاز البلاغى فى القرآن الكريم من الناحية التطبيقية.

ولم يكن الزمخشرى فيما كتب مجرد مفسر يستعين بدراسات البلاغيين، بل إنه كان هو نفسه بلاغيا شديد الأهمية فى تاريخ تطور هذا الفرع، ويكفى أن نعلم فى هذا المجال أن تقسيم البلاغة إلى فروعها الثلاثة المعانى والبيان والبديع إنما هو تقسيم يرجع إلى الزمخشرى نفسه، فهو الذى وضع هذا التقسيم فى مقدمة تفسيره واستقر عليه البلاغيون حتى اليوم.

ولقد كانت تطبيقات الزمخشرى فرصة طيبة لإظهار الجوانب العملية من تصورات عبد القاهر الجرجانى النظرية فى كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار الباغة، بل إن هذه التطبيقات كانت مجالا أتاح للزمخشرى أن يضيف من التفصيلات ما لم يذكره عبد القاهر، وأن يضع اللمسات الأخيرة لعلمى البيان والمعانى خاصة وقد استقرا عند البلاغيين من بعده على النحو الذى انتهيا إليه عنده.

إن هذه النزعة البلاغية فى التفسير القرآنى لم تتوقف، بل إنها ظلت موجودة فى كل عصر، ولكنها عادت مرة أخرى للظهور بقوة فى العصر الحديث، ومعظم التفسيرات الكبرى فى القرن العشرين عند الإمام محمد عبده أو الشيخ الجوهرى الطنطاوى أو الشيخ سيد قطب أو غيرهم تنزع هذا المنزع البلاغى فى فهم أسرار الكتاب الكريم.


مرحلة القواعد الثابتة

(النص التاسع)

من كتاب مفتاح العلوم للسكاكى
الكلام على تكملة علم المعانى

وهى تتبع خواص تراكيب الكلام فى الاستدلال، ولولا إكمال الحاجة إلى هذا الجزء من علم المعانى وعظم الانتفاع به لما اقتضانا الرأى أن نرخى عنان القلم فيه علما منا بأن من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل، وكأنى بكلامى هذا وأين أنت عن تحققه أعالج من تصديقك به ويقينك لديه باب مقفلا لا يهجس فى ضميرك سوى هاجس دبيبه فعل النفس اليقظى إذا أحست بنبأ من وراء حجاب، لكننا إذا أطلعناك على مقصود الأصحاب من هذا الجزء على التدريج مقررين لما عندنا من الآراء فى مظان الاختلاف بين المتقدمين منهم والمتأخرين رجعنا فى هذه المقالة بإذن الله تعالى محققين ورفعنا إذ ذلك الحجاب الذى يوارى عنك اليقين.

اعلم أن الكلام فى الاستدلال يستدعى تقديم الكلام فى الحد لافتقار الاستدلال كما ستقف عليه إلى معرفة أجزائه ومعرفة ما بينها من الملازمات والمعاندات، والذى يرشد إلى ذلك هو الحد، فلاغنى لصاحب الاستدلال عن أن يكون صاحب الحد، ونحن على أن نورد ذلك فى فصلين أحدهما فى ذكر الحد وما يتصل به، وثانيهما فى ذكر الاستدلال وما يتصل به.

الفصل الأول

من تكملة علم المعانى فى الحد وما يتصل به

الحد عندنا دون جماعة من ذوى التحصيل عبارة عن تعريف الشىء بأجزائه أو بلوازمه أو بما يتركب منهما تعريفا جامعا مانعا، نعنى بالجامع كونه متناولا لجميع أفراده إن كانت له أفراد وبالمانع كونه آبيا دخول غيره فيه إن كان ذلك الشىء حقيقة من الحقائق مثل حقيقة الحيوان والإنسان والفرس وقع تعريفا للحقيقة وإن لم يكن مثل العنقاء أو مثل المرسن وقع تفصيلا للفظ الدال عليه بالإجمال، وكثيرا ما نغير العبارة، فنقول: الحد هو وصف الشىء وصفا مساويا، ونعنى بالمساواة أن ليس فيه زيادة تخرج فردا من أفراد الموصوف ولا نقصان يدخل فيه غيره، فشأن الوصف هذا يكثر الموصوف بقلته ويقلله بكثرته؛ ولذلك يلزمه الطرد والعكس، فامتناع الطرد علامة النقصان وامتناع العكس علامة الزيادة وصحتهما معا علامة المساواة، والعبرة بزيادة الوصف ونقصانه الزيادة فى المعنى والنقصان فيه لا بكثير الألفاظ وقليلها فى التعبير عن مفهوم واحد، وها هنا عدة اصطلاحات لذوى التحصيل لا بأس بالوقوف عليها، وهى أن الحقيقة إذا عرفت بجميع أجزائها سمى حدا تاما وهو أتم التعريفات، وإذا عرفت ببعض أجزائها سمى حدا ناقصا، وإذا عرفت بلوازمها سمى رسما ناقصا، وإذا عرفت بما يتركب من أجزاء ولوازم سمى رسما تاما، ويظهر من هذا أن الشىء متى كان بسيطا امتنع تعريفه بالحد ولم يمتنع تعريفه بالرسم، ولذلك يعد الرسم أعم كما يعد الحد أتم. ولما كان المقصود من الحد هو التعريف لزم فيما يقدح فى ذلك أن يحترز عنه فيحترز عن تعريف الشىء بنفسه مثل قول من يقول فى تعريف الزمان هو مدة الحركة والمدة هى الزمان وعن تعريفه بما لا يعرف إلا به مثل قول من يقول فى تعريف الخبر هو الكلام المحتمل للصدق والكذب، ثم يعرف الصدق بأنه الخبر المطابق، وعن تعريفه بما هو أخفى مثل قول من يقول فى تعريف الصوت: هو كيفية تحدث من تموج الهواء المنضغط بين قارع ومقروع انضغاطا بعنف، وعن

تعريفه بما يساويه مثل قول من يقول فى تعريف السواد: هو ما يضاد البياض، وها هنا عقدة وهى أنا نعلم علما قطعيا أن تعريف المجهول بالمجهول ممتنع، وأن لابد من كون المعرَّف معلوما قبل المعرف، وذلك يستلزم امتناع طلب التعريف واكتساب شىء به، يبين ذلك أن المذكور فى الحد إما أن يكون نفس المحدود أو شيئا غيره إما داخلا فى نفس المحدود أو خارجا عنه أو متركبا من داخل وخارج، فإن كان نفس المحدود لزم تعريف المجهول بالمجهول ولزم كون الشىء معلوما قبل أن يكون معلوما وفى ذلك كونه معلوما مجهولا معا من حيث هو هو، وإن كان شيئا غيره فذلك بأى اعتبار فرض من الاعتبارات الثلاث إما أن يكون له اختصاص بنفس المحدود أولا يكون فإن لم يكن لزم من طلب التعريف به لذلك المحدود دون ما سواه طلب ترجيح أحد المتساويين وإنه محال، وإن كان فذلك الاختصاص إن لم يكن معلوما للمخاطب لزم ما لزم فى غير المختص وإن فرض معلوما للمخاطب، ولا شبهة فى أن الاختصاص نسبة لأخذ طرفيه إلى ثانيه متأخرة عنهما من حيث هما هما نازلة منزلة التركيب بين أجزاء استدعى كونه معلوما كون طرفيه معلومين من قبل ولزوم الدور، إذ لا يكون علم بالمحدود ما لم يسبق علم الحد المختص به ولا يكون علم بالمختص به ما لم يكن علم باختصاص له به، ولا يكون علم باختصاص له به ما لم يسبق علم بطرفى الاختصاص لكن أحد طرفيه هو نفس المحدود، وحل هذه العقدة هو أن المراد بالتعريف أحد أمرين إما تفصيل أجزاء المحدود وإما الإشارة إليه بذكر معنى يلزمه من غير دعوى فيكون مثل الحاد فى مقام التفصيل لجميع أجزاء المحدود، مثل من يعمد إلى جواهر فى خزانة الصور للمخاطب فينظمها قلادة بمرأى منه ولا يزيد، وفى مقام الإشارة باللازم داخلا كان ذلك اللازم أو خارجا أو متركبا منهما مثل من يعمد إلى صورة هناك فيضع أصبعه عليها فحسب وهو السبب فى أنا نقول الحد لا يمنع إذ منعه إذا تأملت ما ذكرت جار مجرى أن تقول لمن بنى عندك بناء لا أسلم، أما النقض فلازم لأن الحاد متى رجع إلى حد آخر يقدح فى سلامة الحد المذكور قام ذلك منه مقام الهدم والنقض ما قد كان بنى فاعرفه، وفى الحد والرسم تفاصيل طوينا ذكرها حيث علمناه تمجها أذناك.

(النص العاشر)

من كتاب «الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح»
للخطيب القزوينى

«القول فى أحوال متعلقات الفعل»

حال الفعل مع المفعول كحاله مع الفاعل، فكما أنك إذا أسندت الفعل إلى الفاعل كان غرضك أن تفيد وجوده فى نفسه فقط فقد اجتمع الفاعل والمفعول فى أن عمل الفعل فيهما إنما كان ليعلم التباسه بهما فعمل الرفع فى الفاعل ليعلم التباسه به من جهة وقوعه عليه، أما إذا أريد الإخبار بوقوعه فى نفسه من غير إرادة أن يعلم ممن وقع فى نفسه أو على من وقع فالعبارة عنه أن يقال كان ضرب أو وقع ضرب أو نحو ذلك من ألفاظ تقييد الوجود المجرد، وإذا تقرر هذا فنقول «الفعل المتعدى إذا أسند إلى فاعله ولم يذكر له مفعول فهو على ضربين: الإطلاق أو نفيه عنه كذلك، وقولنا على الإطلاق أى من غير اعتبار عمومه وخصوصه ولا اعتبار تعلقه بمن وقع عليه فيكون المتعدى حينئذ بمنزلة اللازم فلا يذكر له مفعول لئلا يتوهم السامع أن الغرض الإخبار به باعتبار تعلقه بالمفعول ولا يقدر أيضا لأن المقدر فى حكم المذكور.

وهذا الضرب قسمان؛ لأنه إما أن يجعل الفعل مطلقا كناية عن الفعل متعلقا بمفعول مخصوص دلت عليه قرينة أولا، والثانى كقوله تعالى : «قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون» أى من يحدث له معنى العلم ومن لا يحدث.

قال السكاكى: ثم إذا كان المقام خطابيا لا استدلاليا أفاد العموم فى أفراد الفعل بعلة إبهام أن القصد إلى فرد دون فرد آخر مع تحقق الحقيقة فيهما، ثم جعل

قولهم فى المبالغة: فلان يعطى ويمنع ويصل ويقطع، محتملا لذلك، ولتعميم المفعول كما سيأتى، وعده الشيخ عبد القاهر مما يفيد أصل المعنى على الإطلاق من غير إشعار بشىء من ذلك، والأول كقول البحترى يمدح المعتز بالله ويعرض بالمستعين بالله.

شجو حساده وغيظ عداه ... أن يرى مبصر ويسمع واعى

أى أن يكون ذو رؤية وذو سمع، يقول: محاسن الممدوح وآثاره لم تخف على من له بصر لكثرتها واشتهارها، ويكفى فى معرفة أنها سبب لاستحقاقه الإمامة دون غيره، أن يقع عليها بصر ويعيها سمع بظهور دلالتها على ذلك لكل أحد، فحساده وأعداؤه يتمنون ألا يكون فى الدنيا من له عين يبصر بها وأذن يسمع بها كي يخفى استحقاقه للإمامة فيجدوا بذلك سبيلا إلى منازعته إياها، فجعل - كما ترى - مطلق الروية كناية عن رؤية محاسنه وآثاره، ومطلق السماع كناية عن سماع أخباره، وكقول عمرو بن معد يكرب:

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم ... نطقت ولكن الرماح أجرت

لأن غرضه أن يثبت أنه كان من الرماح إجرار وحبس للألسن عن النطق بمدحهم والافتخار بهم حتى يلزم منه بطريق الكناية مطلوبه وهو أنها أجرته، وكقول طفيل الغنوى لبنى جعفر ابن كلال:

جزى الله عنا جعفرا حين أزلقت ... بنا نعلنا فى الواطئين فزلت

أبوا أن يملونا ولو أن أمنا ... تلاقى الذى لاقوه منا لملت

هم خلطونا بالنفوس وألجئوا ... إلى حجرات أدفأت وأظلت

فإن الاصل لملتنا وأدفأتنا وأظلتنا إلا أنه حذف المفعول من هذه المواضع ليدل على مطلوبه بطريق الكناية، فإن قلت: لا شك أن قوله ألجئوا، أصله ألجئونا - فلاى معنى حذف المفعول منه قلت: الظاهر أن حذفه لمجرد الاختصار لأن حكمه حكم عاطف عليه وهو قوله خلطونا.

الضرب الثانى أن يكون الغرض إفادة تعلقه بمفعول يجب تقديره بحسب

القرائن ثم حذفه من اللفظ إما للبيان بعد الإبهام كما فى فعل المشيئة إذا لم يكن فى تعلقه بمفعوله غرابة كقولك لو شئت المجىء أو عدم المجىء فإنك متى قلت لو شئت علم السامع أنك علقت المشيئة بشىء فيقع فى نفسه أن هنا شيئا تعلقت به مشيئتك بأن يكون أو لا يكون فإذا قلت جئت أو لم أجئ عرف ذلك الشىء، ومنه قوله تعالى «فلو شاء لهداكم أجمعين» وقوله تعالى «فإن يشأ الله يختم على قلبك» وقوله تعالى «من يشأ الله يضلله» وقول البحترى:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم   كرما ولم تهدم مآثر خالد

فإن كان فى تعليق الفعل به غرابة ذكرت المفعول لتقرره فى نفس السامع وتؤنسه به. وعليه قول الشاعر:

لو شئت أن أبكى دما لبكيته   عليه ولكن ساحة الصبر أوسع

مناقشة النص

رأينا من خلال استعراض المراحل التى مر بها التفكير البلاغى عند العرب، مدى الارتباط الوثيق بين النصوص الأدبية والقواعد المستخرجة منها، وقد وصل هذا الاتجاه قمته على يد عبد القاهر ثم على يد الزمخشرى من بعده، حيث كان «دلائل الإعجاز» منطلقا فى البدء من النصوص القرآنية، مطوفا بالنصوص ومتوسعا فيها، وقد زاد هذا التوسع فى أسرار البلاغة فوجدنا عبد القاهر يتابع الظاهرة الواحدة من خلال نصوص متعددة وهو يقلب فى ثنايا النصوص فلا يعدم أن يجد هنا أو هناك ملمحا يضاف إلى الظاهرة العامة، ويعطى للنص مذاقا خاصا وكان عبد القاهر يتناول كل ذلك بما أسميناه بفقه النصوص بمعنى أن غايته لم تكن البحث عن القاعدة المجردة بقدر ما كانت تذوق الجمال الكامن فى النص.

وإذا كانت محاولات عبد القاهر كان يتنازعها القرآن والشعر، فإن الزمخشرى خصص محاولته كاملة للقرآن الكريم، وكانت معايشته الطويلة للنص القرآنى دافعا إلى اكتشاف كثير من أسرار البلاغة فيه من ناحية، واستخلاص قواعد تضاف للتراث البلاغى بعامة من ناحية أخرى.

من خلال هذا المنهج لا يحس قارئ عبد القاهر أو الزمخشرى أنه يستذكر قواعد «البلاغة» ولكن يحس أنه يصطحب المؤلف فى محاولاته لإضاءة جوانب النص.

ولقد ساعد على نضج هذا المنهج وحيويته أن نصوص الأدب لذلك العصر كانت حيوية، وأن موجات الابتكار كانت تتصاعد، وأن القارئ أو السامع المتذوق كان يستطيع أن يجد أمامه ألوانا مختلفة من الإنتاج الأدبى ترضى اختلاف الأذواق، وأسماء شعراء مثل أبى تمام والبحترى وبشار وابن الرومى وأبى العلاء والمتنبى وأبى نواس وأبى العتاهية تمثل كلها طرائق متعددة تختلف باختلاف ثقافات وأذواق مستمعيها، ولكنها تلتقى جميعا حول نشدان التعبير البليغ.

ويأتى بعد الزمخشرى عصر آخر يخفت معه صوت الابتكار والتجديد فى الأدب، ويبدأ الأدباء فى تقليد السابقين عليهم ومحاكاتهم، ولم يعد العصر ينتج أبا تمام أو البحترى ولكن مقلدين لهذا أو متأثرين بذاك، وتابع ذلك فى الوقت نفسه خفوت لنزعة دراسة البلاغة من خلال تحليل النصوص وفقهها، وبدأت تظهر كتب تحاول أن تستخلص القواعد المجردة من كتب عبد القاهر خاصة وتحولها إلى قواعد فى أبواب يتم من خلالها استقصاء مسائل العلم وتحديدها وتعريفها.

وكان أول كتاب كتب على هذه الطريقة هو كتاب «نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز» للفخر الرازى المتوفى ٦٠٦ هـ والكتاب - كما يدل على ذلك عنوانه - هو محاولة للاختصار الشديد (نهاية الإيجاز) لما كتبه عبد القاهر على نحو خاص - ولكى يتم الاختصار فى الكتب التى تعنى بتحليل النصوص الأدبية، فإن أكثر مظاهر هذا التحليل لابد أن يتم الاستغناء عنها ويبقى بعد ذلك ما يشبه الهيكل العظمى لذلك التحليل. وهذا هو ما فعله الفخر الرازى فى كتابه بطريقة تشبه التلخيص المدرسى.

لكن الكتاب الذى ذاعت شهرته كثيرا فى مجال القيام بهذا التلخيص ووضع القواعد الثابتة هو كتاب «مفتاح العلوم للسكاكى» المتوفى ٦٢٦ هـ، وهذا الكتاب قسمه السكاكى إلى ثلاثة أقسام تحدث فى الأول منها عن علم الصرف وما يتصل

به من الاشتقاق وجعل الثانى لعلم النحو، أما الثالث فقد خصه بمباحث علمى المعانى والبيان، وألحق بهما مباحث الفصاحة والبلاغة والمحسنات البديعية وعلم العروض، وقد جاء الكتاب دقيقا من حيث ضبطه للقواعد وإحصاؤها، ولكنه جاء جافا من حيث ولعه بالتحديد والتعريف والمنطق وخلوه من مناقشة النصوص مناقشة أدبية، ولكن هذا المنهج وجد استجابة كبيرة من معاصريه وممن جاء بعده، فقد أغناهم عن أن يرجعوا إلى المصادر الرئيسية اكتفاء بهذا الإجمال لكن الكتاب فى سبيل أن يصل إلى هدفه استعان بكثير من مقولات المنطق ومقدمات الفلسفة فساعد هذا على إشاعة لون من الغموض فيه. ومن هنا فقد بدأت دراسات البلاغيين بعد السكاكى تتجه إلى كتاب المفتاح لكى تكتب شروحا عليه، وقد يكتب «الشرح» على الكتاب ويأتى مؤلف ثالث، فيكتب «حاشية» على هذا الشرح، وقد يتبعه مؤلف رابع لكى يكتب «تقريرا» على هذه الحاشية.

وهذه الامتدادات كلها ليست استفاضة فى شرح النصوص ولكن فى شرح القواعد ومداخلها المنطقية، ومن هذه الشروح شروح الشيرازى والترمذى والشريف الجرجانى وغيرهم. على أن التعليق على كتاب «المفتاح» كان يأخذ فى بعض الأحيان اتجاها آخر، وهو تلخيص الكتاب وتحويله إلى «متن» صغير، وقد يجىء مؤلف آخر فيشرح ذلك المتن، كما حدث مثلا فى كتاب «الخطيب القزوينى المسمى (كتاب الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح) فى علوم البلاغة الثلاثة: المعانى والبيان والبديع» فالقزوينى كما يذكر فى مقدمة الكتاب، كان قد ألف هو نفسه «مختصرا» للمفتاح، ثم ألف إيضاحا «لذلك المختصر».

حول كتاب المفتاح للسكاكى وشروحه تجمد التأليف البلاغى منذ القرن السابع الهجرى، واستمر كذلك طوال فترة «العصور الوسطى» حيث لم يكن يعنى فى مجال علمى المعانى والبيان إلا بهذا الكتاب والكتب الدائرة حوله.

أما علم البديع الذى اهتم بحصر المحسنات البديعية التى تجىء فى الكلام مثل الجناس والطباق ورد الأعجاز على الصدور والتورية، فقد أخذ بدوره اتجاها موازيا لعلمى المعانى والبديع وإن كان متميزا بشكل خاص ... ذلك أن استخدام

المحسنات البديعية فى الشعر بل والإفراط فى استخدامها كان سمة من سمات الشعر فى ذلك العصر، ومن هنا فقد بدأ الاهتمام يتزايد بجمع هذه المحسنات. وفى الوقت الذى كان فيه ابن المعتز فى كتابه البديع قد أحصى نحو ثمانية عشر نوعا من المحسنات، فإن ابن أبى الأصبع المصرى فى القرن السابع يحصى من هذه المحسنات أكثر من مائة وعشرين محسنا. وبالإضافة إلى هذا الإحصاء التصنيفى الذى شاع عند البلاغيين. فقد شاع عند الشعراء لون آخر من إحصاء البديع، وتمثل هذا فى القصائد التى عرفت باسم «البديعيات» وهى قصائد كانت تكتب فى المديح النبوى، ولكن يحاول الشاعر من خلالها أن يضمن كل بيت من القصيدة محسنا بديعيا مختلفا، حتى يصل عدد أبيات قصيدته إلى مائة بيت مثلا ويكون بها مائة محسن بديعى مختلف، مثل قصيدة صفى الدين الحلى المتوفى ٧٥٠ هـ والتى يستهلها بقوله:

إن جئت سلعا فسل عن جيرة العلم وأقر السلام على عرب بذى سلم

وهكذا قدر لعلوم البلاغة منذ القرن السابع حتى فترة الإحياء الحديثة أن تتحول إلى دراسة أقرب ما تكون إلى شكل الدراسات النحوية. تساق فيها القاعدة والشاهد الذى لا يغير عادة، وحين يكتفى الدارس باستيعاب القاعدة واستظهار الشاهد فإن ذلك لا يعينه فى الغالب على قراءة نص أدبى حى وتذوقه.

من البلاغة العربية الحديثة

دفاع عن البلاغة

أحمد حسن الزيات

(النص الحادى عشر)

أسباب التنكر للبلاغة

السرعة، الصحافة، التطفل، هى البلايا الثلاث التى تكابدها البلاغة فى هذا العصر.

فالسرعة - وهى جناية اختراع الآلة على الناس - كانت جريرتها على الفكر بوجه أعم، أن استحال تقدير القيم التى يحتاج وزنها إلى الروية والتأمل، أو إلى الأناة والصبر، فظهر الخبيث فى صورة الطيب، ودخل الردىء فى حكم الجيد، وقيس كل عمل بمقياس السرعة لا بمقياس الجودة.

وكانت جريرتها على البلاغة بوجه أخص، أنها أصابت الأذهان فلم تعد تملك الإحاطة بالأطراف ولا الغوص إلى الأعماق، فجاء لذلك أكثر إنتاجها من الغثاء الذى لا رجع منه، أو من الزبد الذى لا بقاء له.

وأصابت الأفهام فلم تعد تصبر على معاناة الجد من بليغ الكلام، فكان من ذلك انكبابها على الأدب الخفيف الذى لا غناء فيه ولا وزن له.

وأصابت الأذواق فلم تعد تميز الفروق الدقيقة بين الطعوم المختلفة، فاختلط الحلو بالمر والتبس الفج بالناضج.

فالكاتب البليغ قد يعجله الحافز الملح عن تعهد كلامه فيأتى بالركيك التافه. والكلام البليغ قد يسرع فيه النظر فلا يفطن الذهن إلى عبقريات الفن فى تصوره وتصويره فيذهب فى ذمة الغث.

---

* النص منقول من كتاب، دفاع عن البلاغة، للأستاذ أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، القاهرة: ١٩٤٥.

وقد تقع السرعة خطأ فى موازين بعض النقاد فيحسبونها شرطا فى حسن الإنتاج. وربما عابوا الكاتب المروى بالإبطاء وغمزوه بالتجويد وسفهوا قول الحكيم القائل: «لا تطلب سرعة العمل واطلب تجويده، فإن الناس لا يسألون فى كم فرغ، وإنما يسألون عن جودته وإتقانه».

والصحافة – وهى من فنون الأدب المستحدثة – كانت جريرتها على البلاغة أنها أوشكت أن تستبد بالمجال الحيوى للكتابة، وليس فى هذا الأمر على ظاهره نكير ولا مؤاخذة، ولكن عمل الصحافة رواية الأخبار العالمية، وتسجيل الأحداث اليومية، ونشر الثقافة العامة، وهى فى كل أولئك تخاطب الجمهور فلا مندوحة لها عن التبذل والتبسط والإسفاف والمط مراعاة للموضوعات التى تكتب فيها، وللطبقات التى تكتب لها، وللسرعة التى تعمل بها، ولو كان للصحافة كتابها وللتأليف كتابه لما لقيت البلاغة منها أذاة ولا مضرة، ولكن حالها مع الكتاب كحال السينما مع المسرح، فهى أوفر فى المعرفة، وأغنى فى الوسائل، ولذلك استخلصت لنفسها أمراء القلم، فهم يعملون فيها على ما تقتضيه أحوالها من مجاوبة السرعة وتوخى السهولة وإيثار العامية. وللصحافة سبعة أبواب لا يدخلها بلغاء الكتاب إلا من باب واحد. أما سائر الأبواب فهى لأنماط من ذوى الثقافات المختلفة هيأتهم ملكاتهم ونزعاتهم ليكونوا جنودا فى جيش «صاحبة الجلالة» فحملوا القلم لأنهم لابد أن يكتبوا، ثم حملهم إدمان الكتابة ومواتاة النشر على أن يعالجوا الأدب الرفيع فقعد بأكثرهم وهن السليقة وضعف الاطلاع عن مجاراة الموهوبين من أهله، فسول لهم الغرور أن يخفضوا مستوى البلاغة، ويبتذلوا حرم الفن ويوهموا الناس أن أدب الدهماء هو أدب المستقبل، لأن العصر عصر السرعة، ولأن الشأن شأن العامة، ولأن الديمقراطية تقضى باختيار لغة الشعب وإيثار أدبه. وما داموا هم الكثرة وقراؤهم هم الكثرة، فإنهم بحكم الديمقراطية يملكون وحدهم حق التشريع فى الأدب: يجيزون القواعد ويقررون الأساليب، ويعينون الكتاب، ويوجهون الرأى.

من أجل ذلك طغت العامية، وفشت الركاكة، وفسد الذوق وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفا فى الأداء، والمحافظة على سر البلاغة رجعة إلى الوراء، ولم

يبق للمخلصين للغة الوحى وأدب الرسالة ألا أن يكتبوا لأنفسهم ولمن يعصمهم الله، من أعقاب هذا الجيل.

على أن العامية الأدبية عرض من أعراض العامية الاجتماعية، فمتى برئ المجتمع من أمراض الضعة فجنح للقوة وطمح للكمال، ظهرت الأصالة فى فكره، والمتانة فى خلقه، والسلامة فى ذوقه، وحينئذ يتكون الرأى الأدبى العام، وهو وحده يراقب وحاسب، ويؤيد وعارض، فلا تجوز عليه دعوى، ولا ينفق[1] فيه زيف، ولا يظفر به مئوف.

أما التطفل فقد رأيته ظاهر الأثر على موائد الصحافة غير أن هناك ضربا من التطفل المغرور يجوز أن يفرد بالذكر ذلك هو تطفل فئة من أرباب المناصب لا يقدح فى كفايتهم ألا يكونوا كتابا ولا شعراء، ولكنهم يأبون إلا أن يضموا المجد من جميع حواشيه، فهم يكلفون ما ليس فى طباعهم من صناعة البيان فيقعون فى النقص وهم يريدون الكمال.

قد ينبغ أولئك السادة فيما يملك بالتحصيل والمزاولة كالتعليم والتأليف والمحاماة والسياسة، ولكنهم أعجز من أن يخلقوا فى رءوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء، فإصرارهم على أن يعدوا فى كبار الكتاب على ما فيهم من تخلف الطبع وخمود القريحة وضعف الأداة، دفعهم إلى مشايعة الجهلاء فى تنقص البلاغة وخفض مستواها إلى الدرك الذى لا يعز مناله على القاعد.

وهذه المشايعة من قوم لهم فى التوجيه الثقافى رأى مسموع وأثر ملحوظ أخطر على البلاغة من كل ما تعانيه فى هذه المحنة.

---

(١) ينفق: يروج، والمئوف: ما أصابته آفة.

(النص الثانى عشر)

البلاغة بين الطبع والصنعة
وبين القواعد والذوق

البلاغة كسائر الفنون طبيعة موهوبة لا صناعة مكسوبة، فمن حاول أن ينالها بإعداد الآلة وإدمان المزاولة وطول العلاج وهو لا يجد أصلها فى فطرته، أضاع جهده ووقته فيما لا رجع منه ولا طائل فيه. قال أبو العباس المبرد:

«إنه ليس أحد فى الخافقين من يختلج فى نفسه مسألة مشكلة إلا لقينى بها وأعدنى لها، فأنا عالم ومتعلم وحافظ ودارس لا يخفى على مشتبه من الشعر والنحو والخطب والرسائل، ولربما احتجت إلى اعتذار عن فلتة، أو التماس حاجة، فأجعل المعنى الذى أقصده نصب عينى، ثم لا أجد سبيلا إلى التعبير عنه بيد ولا لسان، ولقد بلغنى أن عبيد الله بن سليمان ذكرنى بجميل فحاولت أن أكتب إليه رقعة أشكره فيها، فأتعبت نفسى يوما فى ذلك فلم أقدر على ما أرتضيه منها. وكنت أحاول الإفصاح عما فى ضميرى فينصرف لسانى إلى غيره».

ذلك اعتراف صادق من أبى العباس يقصد به توجيه الحائر إلى التوفر على ما يحسن، وتنبيه المغرور إلى الانصراف عما يسىء.

الناس كلهم يتكلمون ولكنهم ليسوا جميعا خطباء، والمتعلمون كلهم يكتبون ولكنهم لا يستطيعون أن يكونوا كلهم بلغاء. والرسم مادة مقررة فى مدراس الدنيا ولكنها لا تخرج فى كل حقبة غير رفائيل [1] واحد. والموسيقيون ألوف فى كل أمة ولكن الذين يستطيعون أن يؤلفوا رواية غنائية نفر قليل.

---

(١) رفائيل سنزيو هو أشهر المصورين وأقدر المثالين فى المذهب الابتداعى تمثلت فيه وفى صاحبيه ليوناردفنشى وميخائيل أنجلو عبقرية الفن فى عهد النهضة، ولد سنة ١٤٨٣ وتوفى ١٥٢٠ ودفن بالبنطيون.

والمعضل من الأمر تعرف الطبع الأدبى فى صاحبه إبان التنشئة، فقد تكمن العبقرية فى الفنان حتى يبلغ الأربعين، كما حدث للنابغة الذبيانى فى الشعر، ولجان جاك روسو فى الكتابة، وقد يجر كمون الطبع فى سن التوجيه إلى الخطأ فى استغلال المواهب، فيتعلم المرء علما أو يعمل عملا وهو بطبعه مخلوق لغيره، فبيير لوتى خلق أديبا كاتبا ولكنه دفع إلى البحارة [1]، وعلى طه خلق أديبا كاتبا ولكنه دفع إلى الهندسة، وحافظ عفيفى خلق مصلحا اجتماعيا ولكنه دفع إلى الطب، فلو أن هؤلاء العباقرة نشئوا على مقتضى الطبع والاستعداد منذ الحداثة لكان نبوغهم أتم ونفعهم أعم ونتاجهم أوفر.

وقد يخدع المرء طبعه فيظن نفسه كاتبا وهو معلم أو فيلسوفا وهو صوفى، أو مؤرخا وهو صحفى، أو شاعرا وهو عروضى، أو ناقدا وهو هجاء، أو قصصيا وهو حكاء، أو وصافا وهو محلل. وللخيال إذا امتد سراب يخدع الظمآن إلى المجد والشهرة، فقد يستهوى الناشئ وميض الهالة من حول العبقرية الفتانة فيسول له الغرور أن يقرض الشعر، أو يقص القصص، أو يدير الحوار، أو ينشئ المقالة، فيبهر[2] فى أول الشوط وينبت فى بداية الطريق.

قد تحب الأدب ككل إنسان، ولكن حبك الشىء ليس دليلا على قوة استعدادك له، فقد يكون ذلك من تأثير البيئة وغرير الخلاط، وربما كانت نقائص المرء أحب خلاله إلى نفسه، فالإمام مالك بن أنس دفعته بيئة المدينة اللاهية إلى أن يتتبع فى صباه المغنين يأخذ عنهم حتى صرفته أمه عن الغناء إلى الفقه فصار إمام الأئمة.

على أن الطبع والقريحة لا يغنيان فى البلاغة عن الفن، وربما كان فيها ذلك الغناء فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام حين كانت الأهواء صادقة والأخلاق صريحة والحياة بسيطة، أما وقد زيف الصادق وشيب الصريح وركب البسيط،

(١) البحارة: مصدر لا يأباه القياس وضمناه ليؤدى معنى العمل فى الأسطول الحربى، وهو معنى جديد يؤديه لفظ الملاحة.

(٢) انبهر: انقطع نفسه وتتابع من الإعياء. والبت: القطع عن السير.

فلابد من حذق الصناعة وهدى القواعد لمعالجة ذلك، المسايفة [1] كانت فى أول أمرها سهلة يستعمل فيها السائف سيفه كما يستعمل الواكز يده، فلما كثرت فيها الحيل وتعددت الوجوه أصبحت فنا له قواعد وأصول لابد أن يراعيها المسايف وإلا هلك، وإذا كانت القواعد هى النتائج التى استنبطتها الأذهان القوية من وسائل الطبيعة وطرقها على طول القرون، فإن الشأن فى البلاغة يجب أن يكون هو الشأن فى سائر الفنون التى اخترعتها الغريزة وأصلحتها التجربة ورقاها المران.

فعلم البيان إذن هو الجزء النظرى من فن الإقناع، البلاغة هى الجزء العملى منه: هو ينهج الطرق وهى تسلكها، وهو يعين الوسائل وهى تملكها، وهو يرشد إلى الينبوع وهى تغترف منه.

إن القواعد البيانية لم يضعها الواضعون إلا بعد أن رجعوا إلى أصول الأشياء ودرسوا علائقها بالنفس والحس، وعرفوا نتائج هذه العلائق من الألم واللذة، ثم استخلصوا من تجارب العصور المستنيرة النتائج الصحيحة، ثم صاغوها قواعد وقالوا إنها أمثل الطرق لإحسان العمل دون أن يخضعوا قريحتك لها، ولا أن يسمحوا لهواك بالخروج عنها، فإن بين الاستبداد والفوضى نظاما هو أحق أن يؤثر ويتبع.

كذلك الذوق - وهو أداة الجمال كما أن العقل أداة الحق - لا يمكن أن يكون بغير القواعد طريقا مأمونة إلى عمل من أعمال الأدب. فإنه موهبة طبيعية تختلف فى الناس وفى الأجناس، وتحتاج إلى المران بالدرس والعادة، وليس له ما للعقل من سلطان واطمئنان وثبوت. وإنك لتجد فى الناس العقل المطلق المستقل الذى لا يختلف ولا يتغير، لأن هناك حقيقة مستقلة تتميز بالوضوح والخلوص، ولكنك لا تجد مهما استقصيت واستقريت ذلك الذوق المطلق المستقل الذى لا يختلف باختلاف الألوان والأزمان والأمكنة. وفى الأقوال المأثورة: لا جدال فى ذوق، لذلك لا نستطيع أن نطلقه فى الأدب حتى لا تكون الفوضى، ولا أن نقيده بالقواعد حتى لا يكون الجمود.

---

(١) المسايفة: تضارب القوم بالسيوف.

(النص الثالث عشر)

من كتاب «البلاغة العصرية واللغة العربية»
لسلامة موسى
اللغة والتطور البشرى

هناك أسباب كثيرة لتطور الإنسان الذى وصل به إلى السيادة على سائر الحيوان. فإن ضخامة دماغه قد أعدت للتفكير السديد. ثم قامته المنتصبة قد حررت يديه فجعلته يحمل الآلات. ومن ثم صار تفاعل بين العقل واليد. الأول يتخيل ويخترع، والثانية تتناول وتنفذ، ثم هناك العينان فى الوجه، وليس فى الصدغين كما فى سائر الحيوان، فإنهما تشرفان على مجال فسيح يجمع بين أشياء كثيرة ويجعل العقل قادرا على المقارنة والتمييز.

ولو كان دماغ الإنسان صغيرا لما قدر على التفكير. ولو كانت يداه على الأرض يمشى بهما لما قدر على تناول الآلات والأشياء. ولو كان اعتماده على الشم بدلا من النظر لصغر المجال الذى يشرف منه على الوسط، فما كان عندئذ يجد المادة للتفكير الجامع التعميمى.

فالدماغ واليد والعين كلها تجمعت وتعاونت لرفع الإنسان فوق الحيوان. ولكن هناك عاملا آخر كثيرا ما يهمل هو اللغة. فإن الإنسان قبل كل شىء حيوان لغوى. وللحيوان صوت، ولكن للإنسان لغة. وفرق عظيم بين الاثنين. فإن الحيوان عندما يتألم أو يخاف يصرخ، والصراخ هنا ذاتى يعبر عن إحساسه. ولكن الإنسان عندما يتألم أو يخاف ينادى. فهو هنا موضوعى، قد نقل إحساسه إلى غيره من زملائه.

ومع هذا لا يزال حتى الصراخ غير عام بين الحيوان وقت الخوف أو الألم، فإن السباع وحدها هى التى تصرخ. كما نرى فى القط والكلب والأسد. أما البهائم مثل البقر أو الحمير أو الخراف فلا تصرخ عندما تتألم أو تخاف.

ولكن يجب ألا ننسى أن الصراخ ذاتى، أما النداء فموضوعى. الأول عاطفة كله. والثانى عاطفة وعقل. الأول حركة عقيمة لا تتحيز غير مكانها. أما الثانى فدعوة إلى المجتمع.

والحيوان لعجزه عن اختراع اللغة لا يختزن تفكيره. ولا ينتفع لهذا السبب بتفكير آبائه أو زملائه. ولكن اللغة عندنا جعلت الزمن تاريخيا، والفضاء جغرافيا. فالكلب الذى يعيش فى القاهرة يعرف الشارع الذى به منزله وبضعة شوارع أخرى. ولكن الصبى يعرف جغرافية القاهرة ومكانها فى القطر، ومن النيل - بل مكانها على كوكبنا. فالفضاء عنده جغرافى بفضل هذه الكلمات: القاهرة. النيل. مصر. البحر المتوسط. أفريقيا. آسيا. إلخ. وخيال الصبى لهذا السبب يتسع، وتفكيره يمهر بهذه الكلمات التى ورثها من المجتمع الذى يعيش فيه.

وكذلك الشأن فى الزمن. فإن وقت الكلب هو ساعته أو يومه. أما نحن فلنا أمس وغد. ولنا سنين ماضية وسنين قادمة. ولذلك لنا تاريخ.

ولولا الكلمات التى جعلت الزمن تاريخيا، والفضاء جغرافيا، لما استطعنا أن نفكر ونختزن اختباراتنا، فضلا عن اختبار معاصرينا وأسلافنا. أى لما كان لنا ثقافة. والحيوان ينتفع باختباراته الشخصية التى مرت به فى حياته. ولكنا نحن، بفضل اللغة، ننتفع باختبارات غيرنا فى العصور الماضية والعصر الحاضر.

وتفكيرنا يمتاز عن تفكير الحيوان بالذكاء، لسبب عظيم يتصل بالأسباب التى سبق فذكرناها. نعنى أننا نفكر بالكلمات. وصحيح أننا نستطيع التفكير الساذج البدائى بلا كلمات، كما يحدث فى الأحلام، ولكن التفكير الذى تتداخل فيه العوامل وتتبسط ساحته يحتاج إلى كلمات. ويكاد يكون من المستحيل أن نفكر بذكاء أو منطق فى أى موضوع بلا كلمات. وليس بعيدا أن يكون التفكير فى صميمه كلمات غير منطوقة كما يقول «واطسون». واعتقادى أننا ننسى اختباراتنا

فى السنتين الأوليين من أعمارنا لأننا لم نربط هذه الاختبارات بكلمات تجعل التفكير فيها ممكنا لأنها لم تنقش فى الذاكرة بكلمات.

وكثير من التفكير الحسن، بل أحيانا من العبقرية، يعود إلى أن اللغة التى نستعمل كلماتها قد بلغت من الرقى درجة عالية. لأن الكلمات فى هذه اللغة تحمل المعانى الأنيقة الدقيقة التى لا توجد فى كلمات لغة أخرى متخلفة. ويتضح هذا عندما نقارن بين اللغة الألمانية وبين لغة مختلفة من لغات أفريقيا السوداء. فلو أن جيته ولد فى قبيلة أفريقية لما استطاع أن ينتج الثمرات الزكية التى نقطفها من مؤلفاته؛ لأن اللغة القبلية لم تكن عندئذ لتسعفه بالكلمات التى تؤدى معانيه بل كانت تبقى هذه المعانى أجنة تؤلمه بالمخاض ولا تجد المخرج من ذهنه، أن تخرج جهيضة.

وكى نفكر التفكير الحسن نحتاج إلى اللغة الحسنة، نعنى اللغة الدقيقة التى تؤدى معنى معينا ولا تتجاوزه إلى هوامش المعنى. وكذلك يجب أن تكون أنيقة، لا تستطيع وصف الألوان الأصلية كالأبيض والأسود فقط، بل تستطيع أن تنقل إلينا الظلال والأصباغ التى بينهما، فليس من البلاغة أن نقول إن الأخضر يطلق على الأسود، كما تقول معاجمنا. بل يجب أن نميز لونا من آخر تمييزا صارما. كذلك يجب أن نضع الكلمات التى تعين الألوان الخفية بينهما. ويجب أن تكون لنا بلاغة عصرية لا تقتصر على مخاطبة العواطف، بل تخاطب العقل. ويجب أن تكون غايتها الأولى الفهم. ومادام الأمر كذلك فإن المنطق هو الأساس الأول لأية بلاغة يراد بها التعبير السديد.

وكى نفهم الفهم الدقيق الأنيق، باعتبارنا متمدنين، يجب ألا نقنع بالمعنى الغامض المسيب. بل يجب أن نعرف الجو السيكولوجى الذى تعيش فيه كلماتنا. وهل هى تؤدى الغاية الأولى من وجودها وهى التفكير الحسن، أى الفهم، أم لا؟

القسم الثالث

البلاغة الأوربية

رأينا خلال تحليل بعض النصوص التى استشهدنا بها من كتب البلاغة العربية، كيف أن بعض الاتجاهات فى هذه البلاغة قد تأثرت بالترجمات التى نقلت إلى العربية عن الفكر الإغريقى وعلى نحو ترجمات «أرسطو» وليس فى ذلك ما ينقص من قدر ذلك الفكر بل على العكس، فالحضارات القوية هى التى تبحث عن منافذ اتصال بالحضارات الأخرى وتستفيد بما لديها بها فى هذه الدورة التاريخية الخالدة.

ولقد كان ذلك هو الذى تم، فالحضارات العربية هى التى أسلمت بدورها ميراث الحضارة الإغريقية مضافا إليه خلاصة الحضارة الإسلامية، أسلمت كل ذلك إلى الفكر الأوروبى فى العصور الوسطى لكى تقوده تلك الشعلة إلى مشارف عصر النهضة وعصور التنوير التى تلته، ولا نود أن ندخل فى هذه المقدمة الموجزة فى تفصيلات هذا الدور، ويكفى ونحن بصدد الحديث عن هذا الانتقال فى مجال البلاغة أن نذكر أثر العرب فى تعريف أوروبا بواحد مثل «أرسطو» باعتباره الخيط الذى يصل - كما قلنا من قبل - بين الحضارة الإغريقية من قبله ومن خلاله، والحضارة العربية الوسيطة، ثم الحضارة الأوربية الحديثة، ونود أن نقتصر هنا فى بيان هذا الدور على شهادة عالم أوربى هو العلامة ب. أوبنك.

فى دراسته عن التيار الأرسطى فى العصور الوسطى فى أوروبا، يقول «فى الغرب اللاتينى بدأت ترجمة جزء من كتاب المنطق لأرسطو على يد «بويسر» فى القرن الحادى عشر، واكتملت ترجمته بترجمة شروح ابن رشد له والتى طبعت فى فينسيا فى القرن السادس عشر .. لكن التيار الأرسطى فى العصور الوسطى

باعتباره حركة فلسفية لم يدم طوال هذه المدة، فإنه ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر كان مجمل إنتاج أرسطو ومعه شروح كثيرة عليه وخاصة شروح ابن رشد قد جعلت فكر أرسطو متاحا للاتينيين بفضل الترجمة عن اليونانية أو عن العربية (1).

وكما تمثل العرب ذلك التراث الإغريقى على طريقتهم وظهر ذلك التمثل فى شروحهم التى أشار إلى بعضها «أوبنك» فى شهادته تلك، فإن الأوربيين تمثلوا أرسطو وشروحه العربية أيضا على طريقتهم، وامتزجت آراؤه البلاغية بالتراث الرومانى والتراث اللاتينى اللذين مرت بهما قبل أن تصل إلى العصور الوسطى والحديثة، وأصبحت مجمل آراء أرسطو وشيشرون وكانتليان تساق على أنها مجمل البلاغة القديمة.

ولم يكن حقل هذه البلاغة عند الأوربيين هو حقل الجمل والتعبيرات الجزئية، كما كان الشأن فى كثير من بحوث البلاغة العربية، ولكن كان الاهتمام بوجه أيضا إلى العمل فى جنسه الأدبى الذى ينتمى إليه، وفى تناسق أجزاء القول بعضها مع البعض الآخر. حتى تتعاون فى إحداث التأثير الذى ينشده مبدع العمل الأدبى، ومن هنا فقد استخلص من التراث البلاغى القديم قواعد «الإقناع» التى ترتكز على قواعد رئيسية من أهمها: الابتكار والترتيب والأسلوب والحدث، مع اختلاف مدارس التفكير البلاغى فى التركيز على هذا العنصر أو ذاك فى فترات التاريخ الأوربى الوسيط والمعاصر (2).

لكن هذه العناصر العامة للإقناع ترجع فى معظمها إلى ما يمكن أن يسمى بالمنطق، فهى قواعد من شأنها أن تساعد العملية الذهنية فى الإبداع الأدبى، ويبقى بعد ذلك عناصر أقرب إلى الجانب الأدبى الخالص فى عملية الإبداع، ومن هنا عرفت البلاغة الأوربية الوسيطة تقسيمات أخرى للإنتاج القولى من بين هذه التقسيمات التقسيم الذى يعتمد على دعائم ثلاث هى:

١ - الأجناس.   ٢ - الأساليب.   ٣ - الصور.

---

(1) Voir : P. Au benque: Ency clopedia univer salis. V.2 PP. 390 et suivantes

(2) Voir . Gerard Genette, les Figures du discouers, Intr du ction

أما الأجناس فهى ذلك التقسيم التقليدى الذى يعد أساسا تلتزمه كل الآداب العالمية، وتتوزع على أساسه ألوان الإنتاج الأدبى، ومنذ القرن السادس قبل الميلاد عرف الأدب اليونانى التفرقة بين الأجناس الشعرية والأجناس النثرية، وتحت كل فرع من هذين القسمين تتفرع أقسام كثيرة، مثل الشعر الغنائى والشعر الملحمى والمأساة والملهاة والخطابة القضائية والخطابة السياسية ... إلخ، وتظل هذه الأجناس تتفرع وتضيق أو تتسع حسب الظروف التاريخية والثقافية التى تمر بها فى أمة من الأمم. وقد استقرت البلاغة الكلاسيكية على تقسيم الأجناس إلى خمسة أجناس شعرية وأربعة أجناس نثرية [1]:

- الغنائى: وهو التعبير الخيالى المتوهج عن مشاعر الروح مثل المديح، والأغانى، والأهازيج والسونيتا ... إلخ.
- الملحمى: وهو حكاية شعرية لمغامرة بطولية رائعة.
- الدرامى: وهو تقديم الحياة فى شكل أحداث.
- التعليمى: تلقين الفضيلة والسلوك الخلقى والمادى.
- الرعوى: رسم مشاهد وعادات الريف فى شكل أغان بسيطة ساذجة.
- الخطابى: الذى يمكن بدوره أن ينقسم إلى قضائى واستدلالى وجدلى.
- التاريخى: الرواية الحقيقية للأحداث الهامة التى تشكل حياة أمة.
- التعليمى النثرى: تلقين فروع المعرفة الإنسانية المختلفة.
- الروائى: رواية مغامرة قد تكون حقيقية وقد تكون متخيلة. وفى داخل هذا الجنس توجد الرواية الريفية، ورواية المغامرة ورواية التحليل.. إلخ.

هذا التقسيم العام للأجناس الأدبية الذى أخذت به البلاغة الأوربية الوسيطة واعتمدت فيه على البلاغة القديمة ظل بدوره يمثل الهيكل العام للإنتاج

(1) Voir. Pierre Guiraud, La stylistique P. U. F. Paris, 1975.

الأدبى حتى بدايات القرن العشرين، ومازالت كثير من عناصره تمثل أجناسا أدبية حية حتى اليوم.

وترتبط الأجناس بدورها بالأساليب. وكما أن هناك أجناسا شعرية وأخرى نثرية، وأجناسا تعتمد على الحقيقة وأخرى تنزع إلى التخييل، فإن هناك كذلك من الأساليب ما يتناسب مع كل جنس، وقد حددت البلاغة الأوربية - متابعة فى ذلك للبلاغة اليونانية والرومانية - خصائص الأساليب المتنوعة على مستوى تركيبها وحتى على مستوى مفرداتها والصور التى يمكن أن تستعمل فيها، وألوان التزيين التى يمكن أن تقبلها.

وكان القدماء قد استقروا على وجود ثلاثة ألوان من الأساليب، هى: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامى. واتفق الشراح اللاتينيون على أن خير نماذج تمثل هذه الأساليب الثلاثة هى إنتاج الشاعر الرومانى «فيرجيل» الذى وجد فى القرن الأول قبل الميلاد، فديوانه الشعرى الأول الذى كتبه عن حياة الفلاحين ودار فى شكل قصائد حوارية وسماه قصائد ريفية Bucolique، هذا الديوان يعد أسلوبه نموذجا للأسلوب البسيط، أما ديوانه الثانى الذى خصصه للشعر الخلقى والذى قصد من ورائه إلى حث الرومان على التمسك بحب أرضهم الزراعية ومن ثم أطلق على الديوان اسم قصائد زراعية Georgique، فهو يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة «الأنيادة» L'Eneid والتى عدت من أكثر الملاحم القديمة شيوعا، والتى حاول من خلالها فرجيل أن يقدم للأدب الرومانى عملا خالدا ينافس به ملحمة «الإلياذة» لهوميوس - هذه الملحمة الفرجيلية تعد عند البلاغيين النموذج الأمثل للنوع الثالث من الأسلوب وهو الأسلوب السامى.

على هذا الأساس من التقسيم الثلاثى للأسلوب وإرساء العلاقة بينه وبين إنتاج فرجيل، شاع عن البلاغيين ما عرف بدائرة «فرجيل» فى الأسلوب، وهى دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ومن ثم توزيع المفردات، والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات،

والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة، وفى هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة، فإذا اتفق مثلا على أن كلمة الماشية تتناسب مع طبقة الزراع، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط فإنه لا ينبغى أن تنتقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذى يلائم التجار والصناع، ولا إلى الأسلوب العالى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين، لأن لكل عالم من هذا الأقسام كائناته التى تتحرك داخله، وأماكنه التى تليق به، وأناسه الذين يتعامل معهم، ومن هنا فينبغى أن تكون له لغته الخاصة به [1].

هذه الحدود لا تقتصر فقط على مفردات اللغة ولكنها أيضا تمتد إلى صورها وألوان التزيين الخاصة بها، ويكاد يرتبط احترام هذا التقسيم بين طبقات الأسلوب، باحترام التقسيم بين طبقات المجتمع، وهو تقسيم يمتد فى الروح الأوربية القديمة والوسيطة، ولم يتم الخروج عليه فى العصور الحديثة إلا من خلال ثورات دامية، يقول الكاتب الفرنسى أنطوان ريفارول فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر: «إن الأساليب تحتل طبقاتها فى لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم فى مملكتنا، وإذا اعتقدت أن هناك تعبيرين يصلحان لشىء واحد، فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة، وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه [2].

تستقر إذن قواعد البلاغة الأوربية حول محورين هما تقسيمات الأجناس وأنواع الأساليب، والتقابل الذى يحدث بينهما، ولكن القواعد عندما تتحدد تتجه نحو التجمد. ويظهر أناس يهتمون بحرفية القواعد أكثر من اهتمامهم بروح الأدب. وهؤلاء ينتهى بهم الأمر إلى كتابة انتاج لا تنقصه مراعاة أصول الشكل المتفق عليه بقدر ما تنقصه حيوية الروح الأدبية، ومثل هذا الإنتاج يلفت النظر إلى ضرورة الخروج على الأطر الجامدة للقواعد، وهو خروج يقود حركته كبار المفكرين، فمنذ القرن السادس عشر يعلن «فونتانيى»: «ثورته على الكلام الفخم الذى يغطى خواء

(1) Voir. Ph. von Tieghem. Dictio, des litteratures. V.3.

(2) P. Guiraud op. cit.

الفكر، ويعلن أنه يبحث عن كلام يحتفظ بنفس القدر من الصلابة على الورق وعلى اللسان». وبعده يعلن ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٣٠) أن «أولئك الذى يمتلكون أفكارا معقولة ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكى يؤدوها واضحة ومفهومة، أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذى يهتمون فقط بالقوالب البلاغية.

وهذه الملاحظات الجزئية تمثل ثورة العصر على القوالب العامة التى كانت، سمة العصور الكلاسيكية، والتى من شأنها أن تضيع الملامح الشخصية لكل كاتب أو على الأقل أن تقدم عليها هذه القوالب العامة، وسوف تتجمع هذه الملاحظات وتعمق، وتقدم على نحو متكامل عند جورج بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨ فى عمله المشهور: «مقال فى الأسلوب Discours sur le style»، وسوف نقف أمامه وقفة تفصيلية نرى من خلالها كيف يتم التحول من الاعتقاد بأن الأسلوب هو الجنس الأدبى والطبقة الاجتماعية التى يتم التعبير عنها إلى أن «الأسلوب هو الرجل» على حد تعبير بوفون نفسه، والذى أصبح فيما بعد شديد الشيوع.

لقد أذكت الحركة الرومانتيكية على نحو خاص هذا الاتجاه الذى يسعى إلى تأكيد المذاق الخاص للأديب المبدع، وعدم الاكتفاء بالاعتماد على القوالب البلاغية المعدة سلفا، وفى هذا المجال يقول الشاعر والكاتب الرومانتيكى الفرنسى شاتوبريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨): «هناك حقيقة من العبث أن تعارضها، وهى أنه قد يكون هناك عمل أجيد تأليفه على أكمل وجه، ونسقت فيه أحسن ألوان الزينة وملىء بألف لون من ألوان الكمال ولكنه يولد ميتا إذا كان يفتقد مذاق «الأسلوب (الخاص)، إن الأسلوب - وهناك ألف لون من ألوانه - لايتعلم ولكنه عطية من السماء، إنه الموهبة»[1].

لقد كان من شأن هذا التغير فى النظرة إلى المذاق العام والمذاق الخاص ودور البلاغة بالنسبة لكل منهما، كان من شأن التغيير أن يوجد دراسات بلاغية تجديدية، تلتزم جزءا من الهيكل العام القديم للدراسات البلاغية وتضيف إليه أجزاء أخرى، وتعيد النظر فى هذا التقسيم الصارم للأجناس ولعائلات الأسلوب،

(1) Memoires d'autre - tempe. Cité par Gruiraud Op. cit.

وللعلاقات بينها، وتستفيد من التراث الأدبى الكبير الذى عرفته أوربا منذ بدأت حركة البلاغة الوسيطة. وقد ازدهر هذا «الاتجاه الأخير فى القرن التاسع عشر، وكان من أنصع دراساته هذه الدراسة التى كتبها بيير فونتانى بعنوان Les Figures des discours «صور المقال» وقد كتبه ما بين ١٨٢١ - ١٨٣٠، وسوف نقف كذلك أمام بعض نصوص هذا الكتاب.

وقدر للبلاغة أن يخفت صوتها فى أوربا منذ أواخر القرن التاسع عشر وطوال النصف الأول من القرن العشرين، حيث تظهر اتجاهات أخرى فى تحليل الأعمال الأدبية، سواء كانت اتجاهات راجعة إلى تطور البحث فى فروع المعرفة الإنسانية مثل التحليل النفسى وعلوم الاجتماع والتاريخ أو كانت اتجاهات راجعة لبعض التغييرات السياسية الكبرى فى هذا العصر وأهمها تزايد قوة الحركة الاشتراكية ونجاح الثورة الروسية، أمام هذه الاتجاهات ينحسر الاهتمام بالجانب البلاغى فى النص، وتصبح البلاغة واحدة من العلوم التى تنتمى إلى القرن التاسع عشر وما قبله.

لكن التطور الكبير الذى أصاب الدراسات البلاغية فى العقود الأخيرة، قفز فجأة بالبلاغة إلى علم يقف فى الصف الأول من صفوف علوم الدراسات الأدبية. بل إن أحد المذاهب النقدية التى تشيع الآن فى الغرب، وهو المذهب البنائى Le structuralisme يعتمد أساسا على الدراسات البلاغية الحديثة.

وقد غيرت هذه الدراسات الحديثة من الأساس المنهجى الذى كانت تقوم عليه الدراسات البلاغية القديمة وهو «الأساس المعيارى» أى الذى يعتمد على المعايير الثابتة التى اتفق عليها كقواعد منذ القديم، والتى كان على الناقد أن يكون مسلما بها قبل مواجهة النص.

أصبحت البلاغة الحديثة تعتمد على «الأساس الوصفى» أى الاعتماد على وصف الظاهرة وصفا علميا من خارجها، ومحاولة استخلاص الخصائص الجمالية من خلال هذا الوصف، وفى هذا المجال فإن هذه الدراسات تعتمد كثيرا على مبادئ هذه العلوم، ولا نود أن ندخل فى هذه المقدمة السريعة فى تفاصيل هذه

الدراسات التى تكثر وتتعدد، ويكفى أن نذكر الرقم الذى انتهى إليه «هانزفيلد» عندما أحصى الكتب التى تدور حول الدراسات الأسلوبية فى الفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩٥٢ فوجد أن عددها ألفان. وسوف نكتفى هنا بالوقوف أمام نص من أحدث هذه الكتب وأنضجها وأقدرها على تقديم هذا الاتجاه، وهو كتاب اللغة العليا Le Haut Langage نظرية الشاعرية للناقد الفرنسى جون كوين الذى ترجمنا له من قبل كتاب «بناء لغة الشعر»

والنصوص الثلاثة اخترناها وترجمناها من اللغة الفرنسية وهى يمكن أن تقدم فى وقت واحد فكرة التطور ولون الدراسة والمناهج فى هذه اللغة، ولكنها يمكن كذلك أن تقدم نفس الفكرة عن البلاغة الأوربية عامة حيث تتقارب لغات الحضارة الأوربية الحديثة، وتتبادل التأثير السريع فيما بينها، ويكفى أن نعلم أن هذه النصوص وغيرها مترجمة إلى معظم اللغات الأوربية، وتكاد تمثل جزءا من الثقافة العامة للقارئ الأوربى.

نصّــان مـن
البــلاغة الأوربيـة الوسـيطة

يحـتل التحليل البـلاغى اليوم مكانة شـديدة التـمـيـز فى صـدر النقـد الأدبى، وهى مكانة مـهـدت لها على استحيـاء بعض كتابات «بول ڤـاليـرى» فى حقبـة مبكرة من هذا القـرن، ودعـمـتهـا أبحـاث مـدرسـة «الأسلوبيـة الأدبيـة» عند «كـارل فـسلر» و«ليـو سبـتـزر». ولكن الذى دفع بهـذه الأبحـاث لأن تحـتل مكان الصـدارة، وأن تكون جزءا من طموحات المستقبل، لا مجرد وجه من وجوه إحياء التراث، هم أصحاب المدرسة البنائية. لقد دعا رولان بارت سنة ١٩٦٤ إلى إعادة تمثل التراث البـلاغى فى ضوء النظرية البنائيـة. وعندمـا أسندت إليـه فى هذه الحـقبـة محـاضـرات فى «المدرسـة التطبيقيـة للدراسـات العليـا» L'Ecole Pratique des Hautes Etudes ، جـعل مـوضـوع مـحـاضـراته «بلاغـة أرسطو»، ثم نشـر فى هذه الحـقـبـة دراسـة مستفيضة بعنوان «بـلاغة الصـورة» Rhetorique de L'image (١٩٦٤)، ثم أتبـعـهـا بدراسة أخرى سنة ١٩٦٧ بعنوان «التحليل البلاغى» L'Analyse rhetorique . ولـم يكن بارت وحـده هو الذى اهتم بهـذا الجـانب من بين البنائيـين؛ فـهـاهو ذا جـيـرار جينيت يهتم بدوره بتحقيق التراث البـلاغى ودراسته، فيقدم إلى المكتبة الحديثة كتب «لامى، ودى مـارسى، وكـريڤـيـبى، ودومـيـرون، وفـونتـانيى» وغـيـرهـم؛ ثم هـاهـو «تودوروف» يقدم دراسات تحليلية حول «المجاز»، ويقارن «كيبدى فارجا» K. Varga فى إحـدى دراسـاته بين البـلاغـة والنقـد البنائى La Rhetorique et la Critique Structuraliste . وتظل إسـهـامـات «رومـان جـاكـوبسـون» فى هذا المجـال واضـحـة، حـيـث يقف واسطة بين الدراسـات اللغـوية والأدبيـة من خـلال اعـتـمـاده على الدراسـات البـلاغـيـة التى تمتد جـذورها فى كـلا الحقلين. أمـا جـون كوين فـيـقـدم دراسته التحليلية المستفيضة بعنوان: «بناء لغة الشعر»، التى قدمنا ترجمتها للقارئ

العربى مؤخرا. وهو يقيم الدراسة على أساس من إعادة معالجة التراث البلاغى والنحوى من خلال منظور بنائى، واستغلال ذلك كله فى إعادة تحديد الخصائص الجمالية للشعر.

إن ذلك الاهتمام المركز بالبلاغة فى التحليل النقدى الحديث قد دفع إلى الأضواء مرة أخرى نصوصا من البلاغة القديمة والوسيطة، جرى التركيز عليها، وإعادة تحليلها وتقديمها والإفادة منها. وهذا العمل فى ذاته يهب النقد الحديث شرعية وجذورا، ويجعله يمتد فى الجماعة نفسها، وفى تراث الأمة، ولا يبدو كأنه قادم من فراغ. وأكاد أقول إننا فى نقدنا العربى الحديث فى حاجة إلى الإفادة من هذه التجربة الأوربية. إن كثيرا من نقادنا تنقطع الصلة بينهم وبين تراثهم البلاغى واللغوى، وتقل الصلة بينهم وبين كتابات الجاحظ وعبدالقاهر الجرجانى وابن جنى وأبى هلال العسكرى، على حين أن الصلة بين بارت وأرسطو، وبين جينيت وفونتانيى، وبين تودووف وبوفون، تبدو قوية وعميقة.

ومن ناحية ثانية، يبدو الكشف عن مرحلة البلاغة الأوروبية الوسيطة كأنه كشف عن مرحلة ضرورية لابد من اجتيازها بين المرحلة التراثية والمرحلة الحديثة. ويبدو للمتأمل فى بعض الأحيان أننا نكاد نفقد فى التاريخ التطورى للنقد الأدبى عندنا هذه المرحلة؛ فنحن قد قفزنا فجأة من المرحلة التقليدية فى تحليل النصوص، التى كانت سائدة حتى بدايات هذا القرن، والتى ما تزال سائدة حتى الآن فى بعض معاهد التعليم ومدارس التفكير فى مصر وفى الوطن العربى - قفزنا منها إلى مرحلة محاولة اللحاق بالنقد الحديث واتباع مناهجه المختلفة، دون أن نمر بهذه المرحلة الوسطى التى سوف نرى نماذج لها فى النصين اللذين اخترناهما من البلاغة الأوروبية الوسيطة. ولعل عدم المرور بهذه المرحلة يفسر جزءا كبيرا من البلبلة التى نعانيها فى ميدان النقد الأدبى، ومن الغموض الذى يحيط بكثير من الكتابات النقدية، ثم أخيرا من فقدان نظرية «ذات مذاق قومى» فى النقد الأدبى العربى.

لقد اخترت هنا نصين يقعان فى فترة زمنية متقاربة، أولهما كتب فى نهاية القرن الثامن عشر، والثانى كتب فى بداية القرن التاسع عشر. والنص الأول هو

نص «جورج بوفون» الشديد الشهرة: «مقال فى الأسلوب» Dicours Sur le style . ومن العجيب أن هذا النص مع شهرته وكثرة الإشارة إليه فى الكتابات العربية لم يحظ باهتمام «الترجمة» كما حظيت نصوص أخرى ربما كانت أقل منه قيمة. وربما كانت هذه الترجمة هى أول ترجمة كاملة له. وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة محققة قديمة، صدرت عن دار «هاشيت» الفرنسية سنة ١٩١٧، وهى الطبعة الرابعة من التحقيق الذى قام به وقدم له وشرحه البروفيسير «رينيه نولّت» R. Nollet . ومعلوم أن هذا النص كان قد كتبه جورج بوفون، عالم النبات الفرنسى، وألقاه فى حفل قبوله عضوا بالأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣، واختار له عنوانا مشابها لعنوان ديكارت فى مقاله المشهور «مقال فى المنهج» Discours Sur La Methode . ولم تكن شهرة عمل «بوفون» فى الفكر الأوربى بأقل من شهرة عمل «ديكارت».

أما النص الثانى فهو جزء من كتاب «صور المقال» Les Figures du Discours لفونتانيى، أحد بلاغيى القرن التاسع عشر غير المشهورين. ويرجع الفضل فى اكتشافه إلى الناقد البنائى «جيرار جانيت»، الذى حقق كتابه وقدم له، وصدرت طبعته التى اعتمدت عليها فى الترجمة عن دار «فلاماريون» بباريس سنة ١٩٦٨. وقد شاع الاعتماد على نصوص هذا الكتاب عند كثير من النقاد المعاصرين.

ولعل اختيار هذين النصين وترجمتهما يسهم فى تقديم فكرة أوضح عن «البلاغة الوسيطة»، أو الحلقة المفقودة فى تاريخ تطورنا النقدى.

«النص الأول»

مقال فى الأسلوب چورج بوفون

DISCOURS SUR LE STYLE

Georges Buffon (1707 - 1788)

تستلزم البلاغة الحقيقية، إعمال الموهبة، وتثقيف النفس معا. وتلك البلاغة مختلفة تماما، عن تلك المقدرة الطبيعية على التكلم بسهولة، التى ليست إلا موهبة فطرية، وخاصة يلتقى فيها كل أولئك الذين يحملون طاقة انفعالية قوية، وألسنة طيعة، وأخيلة نشطة. وأصحاب تلك الموهبة يتفاعلون مع الأشياء بحرارة، ويكتئبون منها بالدرجة نفسها؛ وهم يلاحظون الأشياء من الخارج، ويكونون عنها انطباعا آليا بدرجة كاملة، ثم ينقلون إلى الآخرين حماستهم وعواطفهم.

إنه الجسد يتحدث إلى الأجساد (هنا)؛ وكل الحركات وكل الإشارات، يتسابق لكى يسهم فى ذلك الإطار؛ ما الذى يحتاجه المرء لكى يثير الجمهور ويربطهم إليه؟ ما الذى يحتاجه حتى يهز معظم الآخرين ويقنعهم؟ صوت جهورى، وإشارات لبقة ومعبرة ومتتالية، وكلمات سريعة ذات رنين. لكن بالنسبة للقلة التى لا تنفذ الكلمات إلى رأسها بسهولة، التى تتمتع بذوق راق، وحواس مرهفة، والتى لا تعول على النغم إلا قليلا، ولا على الإشارات والصدى الأجوف للكلمات - بالنسبة لهذه القلة ينبغى أن يكون هناك شىء آخر؛ أفكار وأسباب؛ (وأن يعرف المتكلم، كيف يقدمها، وأن يقف على درجات الفروق الطفيفة بين بعضها وبعض، وأن ينسقها؛ وعلى الجملة، لا يكفى أن يملأ المتكلم الأذن ويشغل العين، بل لابد أن يصل إلى النفس، ويلمس القلب، حتى يوجه كلماته إلى الإنسان.

ليس الأسلوب إلا النظام والحركة اللذين يضع المرء فكره فى إطارهما؛ فإذا ما قيدهما وضيقهما، فسوف يكون الأسلوب مغلقا، متوترا، مقتضبا؛ وإذا ما

تركهما تتوالى حركتهما فى هدوء،ولا يلحق بهما إلا ما كان وثيق الصلة من الكلمات أيا كانت أناقتها، فسوف يكون الأسلوب منبعثا وسهلا ومسترسلا.

لكننا قبل أن نبحث عن الإطار الذى نقدم الأفكار من خلاله، ينبغى أن يكون لدينا إطار آخر، أكثر اتساعا وثباتا، لا يدخل فيه إلا المعطيات الأولى، والأفكار الرئيسية. ذلك أن موضوعا ما، يمكن أن يحدد ويحاصر، ويعرف المرء كيف يمتد بفروعه، من خلال ملاحظة موقع أفكاره الرئيسية فى ذلك الإطار. ونحن بتذكرنا، دون انقطاع، لهذه السمات الأولى، نستطيع أن نحدد الفواصل المحكمة بين الأفكار الرئيسية، وأن نجد الأفكار المساعدة والوسائل التى تعيننا على وضعها فى مكانها المناسب.

هذا الإطار الذى نتحدث عنه، ليس وحده هو الأسلوب، ولكنه قاعدته؛ وهو الذى يدعمه، ويقوده، وينظم حركته، ويخضعه للقوانين، وبدونه يضل أفضل الكتاب، حيث يسير قلمه بلا دليل، ويطرح جزافا سمات غير معدة، وأفكارا غير مترابطة. وأيا ما كان بريق الصور، وأيا ما كان لون الجمال الذى تغرسه فى تفاصيل الأشياء، مادام مجمل العمل سوف يصدر عنا، أو لا يترك لدينا القدر الكافى من الاقتناع، فإن الإنتاج لن يكون على الإطلاق «هيكلا مهيمنا» بل إننا لو افترضنا أننا يمكن أن نجد فيه روح المؤلف، فإننا سوف نجد العمل مفتقدا للمسة العبقرية.

ومن أجل ذلك السبب، فإن من يكتبون بالطريقة نفسها التى يتكلمون بها، تجىء كتاباتهم رديئة، مهما كان كلامهم جيدا؛ وإن أولئك الذين يستسلمون للبارقة الأولى فى خيالهم، يمسكون بطرف خيط من النغم لا يستطيعون هم أنفسهم مساندته أو مواصلة السير عليه. وأولئك الذين يخافون من أن تضيع أفكارهم المتفرقة الشاردة، فيكتبون فى أوقات متباعدة قطعا غير مترابطة، لا يستطيعون على الإطلاق أن يخرجوها إلى النور دون تمهيد متكلف.

وفى كلمة موجزة، فإن هنالك كثيرا من الأعمال صنعت من قطع متفرقة ونادرة، هى الأعمال التى بنيت من دفعة واحدة. ومع ذلك فإن كل موضوع هو

«وحدة»؛ ومهما بلغ اتساعه، فإنه يمكن أن يضم فى إطار مقال واحد؛ فالفواصل، والوقفات، والمقاطع، لا ينبغى أن تجىء إلا لكى تفرق بين نقاط مختلفة، أو عندما نتحدث عن أشياء كبيرة شاملة ومتباينة، وتجد خطوات القريحة نفسها تعترضها العقبات المتعددة. وتحملنا على ذلك ضرورة الظروف. وبعبارة أخرى يمكن القول إن التقسيمات والتجزيئات الكثيرة لا تساعد على إعطاء وحدة عمل ما صلابتها، وأنها تهدم هيكله التجمعى. ومن ثم فإن الكتاب يبدو واضحا فى أعيننا، لكن هدف المؤلف يظل غامضا؛ لأنه لم يستطع أن يترك انطباعا فى نفس القارئ؛ فإنه لا يجعلنا نحس به إلا من خلال اتصال الخيط، والترابط النسقى بين الأفكار، ومن خلال النمو المتتابع، والتدرج الذى تدعم كل خطوة فيه لاحقتها، والحركة الموحدة التى لا ينبغى أن تتقطع فتتهدم، أو يتسرب إليها السأم.

لماذا تبدو أعمال الطبيعة أمامنا شديدة التكامل؟ لأن كل عمل هو «وحدة»، وهو وفقا لخطة خالدة، لا تتحرف أبدا. فالطبيعة تعد فى صمت بذور إنتاجها؛ تصمم من خلال «ضربة حدث واحدة» الشكل المبدئى لكل كائن حى، وتطور ذلك الشكل وتحسنه من خلال «حركة دائمة»، فيأتى إنتاجها مدهشا، لكن الذى ينبغى أن يدهشنا هو الحدث الإلهى الذى ليست الطبيعة إلا صورة له.

إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئا من العدم؛ وهى لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل. ومعارف الروح الإنسانية هى بذور إنتاجها. لكن الروح، لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها؛ لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا؛ لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها، وصاغت منها كلا واحدا، ونظاما واحدا، إذن لشادت فوق أسس وطيدة، معالم خالدة. ونتيجة لانعدام (الخطة)، ونتيجة لعدم التفكير الكافى حول الموضوع المعالج، يمكن أن يجد كاتب جيد نفسه فى مأزق واضطراب، فلا يعرف من أين ينبغى له أن يبدأ. إنه يجد أمام عينيه فى وقت واحد مجموعة كبيرة من الأفكار؛ ولأنه لم يعطها القدر الكافى من المقارنة، ولم يفصل بين ما هو رئيسى منها وما هو تابع، فإنه لا يجد أمامه ما يحدد له أفضلية واحدة منها على الأخرى، ويجد نفسه واقعاً فى الحيرة والارتباك. ولكن عندما تكون لديه خطة؛ عندما يجمع

الأفكار المتشابهة ويضعها فى نظام، محددا الرئيسى منها لموضوعه، فلسوف يستطيع أن يلحظ، وأن يحدد بسهولة، اللحظة التى ينبغى له أن يمسك فيها بالقلم. ولسوف يحس بلحظة النضج فى إفراز القريحة، ويحس بلهفة على أن يسيلها؛ ولن يجد فى الكتابة إلا لونا من المتعة. وفى هذه اللحظة سوف تتتابع الأفكار فى سهولة، وسوف يأتى الأسلوب طبيعيا وسهلا. ومن هذه المتعة تولد الحرارة وتنتشر فى كل حرف، وتعطى الحياة لكل تعبير. وشيئا فشيئا تزداد تلك الحيوية؛ تعلو النغمة، وتأخذ الأفكار ألوانا، والمشاعر تتلاقى فى الضوء، تتضح وتعلو، ويحملها الضوء بعيدا، مجاوزا بها دائرة ما قد قيل، إلى دائرة ما سيقال، ويصبح الأسلوب شائقا ومنيرا.

إنه لا شىء يطفئ من هذه الحرارة، أكثر مما يطفئها رغبة بعض الكتاب فى وضع سمات (لامعة) فى كل مكان. وهذا الضوء الذى ينبغى أن يتجسد، وأن يحسن توزيعه وانتشاره فى كل أجزاء العمل الكتابى (كما يتوزع الضوء وينتشر خلال اللوحة)، لا يعارضه شىء بقدر ما يعارضه البريق المفتعل، الذى يجبر الكلمات على أن تلتحم إحداها بالأخرى، والذى لا يبهر أعيننا إلا للحظات قصار، يتركنا بعدها فى ظلمة حالكة.

إن هذا النوع من الفكر، لا يقدم إلا جانبا واحدا من الموضوع المعالج، ويترك فى الظل بقية الجوانب الأخرى. ومن الطبيعى أن الجانب المختار، يصبح نقطة أو زاوية تشغل الذهن عما سواها، وتبتعد به عن الرؤية المتكاملة، التى يتطلب الحس الدقيق أن ترى الأشياء من خلالها.

لا شىء أبعد عن الطبيعة الجيدة من أن يكلف المرء نفسه عناء فى أن يعبر عن شىء عادى أو شائع بطريقة متفردة، بعيدا عن الإعجاب؛ عن أن ينفق المرء كثيرا من الزمن فى رص مقاطع الكلمات لكى لا يقول فى النهاية إلا ما يقوله سائر الناس. إن هذه الأذهان عقيمة حتى وإن زرعت؛ إنها مليئة بالكلمات لا بالأفكار؛ وهى تعمل إذن حول الكلمات، متخيلة أنها تعمل حول الأفكار...

هؤلاء الكتاب ليس لهم «أسلوب»، وإذا أردت فهم ليسوا إلا ظلا؛ فالأسلوب ينبغى أن ينقش أفكارا، وهؤلاء لا يعرفون إلا كلاما.

لكى يكتب المرء جيدا، ينبغى إذن أن يهيمن أولا على موضوعه، وينبغى أن يفكر فيه بالقدر الذى يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره، وأن يصوغ ذلك النظام فى قالب متتابع وسلسلة متصلة، تحمل كل حلقة منها فكرة. وعندما يتناول قلمه، ينبغى أن يقوده خطوة وراء خطوة، فوق ذلك التصور الأولى، دون أن يسمح له بالانحراف، ودون أن يخل كثيرا بتوازن خطواته، ودون أن يعطيه مستوى آخر من الحركة يجاوز المدى المحدد لحركة ذلك التصور. وهنا تكمن صرامة الأسلوب ودقته؛ ومن هذه النقطة أيضا عليه أن يحدد أسلوبه، وينظم سرعته، وذلك وحده كاف لأن يجعل الأسلوب محددا وبسيطا؛ متوازنا وواضحا؛ حيا ودافعا على المتابعة.

وإذا أضفنا إلى هذه القاعدة الأولى، التى تمليها الموهبة، الرقة والذوق والتدقيق فى اختيار العبارات، والقصد إلى أن لا تسمى الأشياء إلا بأكثر مصطلحاتها دلالة عليها، فسوف يكتسب الأسلوب صفة النبالة.

فإذا أضاف المرء أيضا عدم اطمئنانه للحركة الأولى فى تفكيره، وازدراءه لكل ما لا يحمل إلا قيما براقة، واشمئزازه الذى لا يلين من الغموض وعدم الجدية، فسوف يكتسب الأسلوب صفة الجاذبية، بل صفة العظمة.

وأخيرا، فإن المرء لو طابقت كتابته تفكيره، ولو كان مقتنعا بما يريد أن يقنع به الآخرين، فإن إخلاصه ذلك مع نفسه، الذى يعطيه صفة اللياقة عند قارئه، ويعطى لأسلوبه صفة الحقيقة، سوف يجعله يبلغ أقصى ما له من فعالية، شريطة ألا يكون ذلك الإقناع الداخلى متسما بحماسة مبالغ فيها، وأن يكون هناك دائما قدر من سلامة النوايا، أكثر من الثقة بالنفس، وأن يكون العقل دائما أرجح من العاطفة.

إن الإنتاج الذى يعرف صاحبه جيدا كيف يكتبه، هو الذى سوف يبقى للأجيال القادمة؛ ففزارة المعرفة، وتفرد المعطيات، بل جدة الاكتشافات، ليست

ضمانا أكيدا للخلود، إذا كان الإنتاج الذى يتضمنها لا يدور إلا على موضوعات صغيرة. وإذا كانت هذه الموضوعات قد كتبت دون تذوق، ودون نبالة، ودون عبقرية، فسوف تتلاشى؛ لأن المعارف والمعطيات والاكتشافات تطير فى سهولة، وتنتقل، ويمكن أن تفوز بها أيد تستعملها بطريقة أكثر مهارة

هذه الأشياء هى أشياء خارج الرجل؛ أما الأسلوب فهو الرجل ذاته. الأسلوب إذن لا يمكن أن يطير ولا أن ينتقل، ولا أن تتعاقبه الأيدى. فإذا كان الأسلوب راقيا ونبيلا وساميا، فإن الكاتب سوف يعد كذلك فى كل العصور؛ لأنه لا يدوم بل لا يخلد إلا الحقيقة،ولأن جمال الأسلوب يكمن، فى واقع الأمر، فى العدد اللا متناهى من الحقائق الذى يقدمه.

إن كل ألوان الجمال الذهنى التى توجد فى الأسلوب، وكل العناصر التى يتكون منها، هى حقائق تتساوى فى فائدتها مع جوهر الموضوع، وربما كانت أكثر منها نفاسة، بالنسبة للروح الإنسانية.

«النص الثانى»

من كتاب : صور المقال بيير فونتانيى (*)

Les FIGURES DU DISCOURS

Pierre Fontanier

١ - المجاز لا يلائم كل الموضوعات بدرجة واحدة:

هنالك موضوعات بسيطة بطبيعتها؛ وهى تتطلب أسلوبا بسيطا بدرجة أو بأخرى. وهذه البساطة، أليس من شأنها أن تستبعد بالضرورة كل ما من شأنه أن يُحدث دويا؟

وكيف يمكن لهذه البساطة أن تبقى مع المجازات الشديدة التألق لخيال براق؟ أو مع المجازات الحادة لخيال مبالغ أو لعاطفة عنيفة؟

وما يتطلبه الموضوع البسيط يتطلبه أيضا أكثر الموضوعات علوا؛ فهو غالبا ما يتحقق من خلال أكثر التعبيرات بساطة؛ أكثر الأساليب نبلا، وأكثرها صدقا وطبيعية. ومن خلال هذا النمط من التعبيرات ذاتها، يتحقق لنا الأسلوب «السامى». ما الذى أوجد - على سبيل المثال - هذا اللون من السمو العالى لهذا المقطع من «سفر التكوين»: «وقال الله فليكن النور، فكان النور». أليست شدة البساطة فى الكلمات؟ فهذه الكلمات القليلة التجنيح تجعلنا نتصور فعالية القول الإلهى القادر، والسرعة التى تمخض بها النور من خلال هذه الكلمات، وانتشر فى لحظة الميلاد نفسها فى الفضاء اللامتناهى. وعندما يهتز الخيال كأشد ما يمكن

(*) اعتمدنا على الطبعة التى حققها وقدم لها «جيرار جانيت» وطبعت فى باريس ١٩٦٨ والنص المترجم يبدأ من صفحة ١٧٧. طبعة Flammarion .

أن يتحقق له، يطير إلى لحظة الخلق والإبداع؛ ومن قلب الظلمة والأشياء يرى كيف تبزغ المعجزة الكبرى التى عانقت كل معجزات الطبيعة الأخرى وأحيتها.

هل يوجد مع ذلك شىء أكثر طبيعة من البساطة فى التعبير نلجأ إليها عندما نكون بإزاء موضوع يجاوز تماما مستوى الإدراك العام؟ وأيا ما كانت الصور، فما الكلمات التى تستطيع أن تمثل لنا موضوعا كهذا فى كل جوانب عظمته، وكل جوانب جلاله؟ والجهد الذى سوف يبذل فى رصد دقيق لمثل هذه الصورة - على قصوره وعدم جدواه -هل له من نتيجة إلا الإنقاص من الصورة، بل ربما تشويهها؟ إن موضوعا كهذا لا يود أن يرى ويتأمل داخل تعبيرات اللغة، ولكن يود أن يتأمل فى ذاته، وكل ما يستطيع التعبير وما ينبغى أن يفعله هو أن يشير بإصبعه إلى أعين الروح. وبعد ذلك يتعلق الوجدان وتشتعل حميا الخيال، ويحمل بكليته للتأمل فى الزاوية التى تطرقه أو تجذبه أكثر من سواها.

وأخيرا فإنه من الحق دائما - أيا ما كانت الأسباب والتعليلات - أن «المؤلفات» التى تدور حول الموضوعات العظيمة، هى - بصفة عامة - أكثر المؤلفات بساطة. وهذه البساطة لا تبدو فحسب ملائمة لها، ولكنها غالبا ما تبدو ميزة من مزاياها التى تفرقها عن سواها، والتى تبعث على الإعجاب بها. أولا يكمن هنا سر «عظمة» الكتابة وقوتها وإقناعها؟ أو ليس من خلال هذا تتحدث إلى القلب، فى الوقت نفسه الذى تضىء فيه العقل وتنظمه أو تدهشه؟

على هذا النمط يكتب «راسين»، أكثر شعرائنا عبقرية فى فن الصورة. إنه يقدم قدرا قليلا جدا من الاستعارات البراقة التى نراها بعيدة عن البساطة، وهى فى الوقت نفسه ليست دائما حقيقية ولا طبيعية. ومن بين نماذجه الكثيرة نستطيع أن نقدم هذا النموذج الشهير:

«ماذا يستطيع أن يفعل كل ملوك الأرض ضد إرادة الله؟
إنهم عبثا يجتمعون ليعلنوا ضده الحرب
وهو لكى يشتت جمعهم، يكفى أن يتجلى؛
يتكلم، فإذا هم جميعا للتراب يعادون.

من نغمة واحدة فى صوته
تغيض البحار وتضطرب السموات
ويرى الوجود جميعه عدما
والفانون الضعفاء الذين يقاومون الموت عبثا
هم جميعا أمام عينيه كأن لم يكونوا».

فى هذا المقطع لا يوجد إلا بيت واحد ترتفع فيه نبرة الحماسة قليلا. ومع ذلك فإن هذه الحماسة لا تصل إلى درجة «التشخيص»؛ فإن الأشياء الجامدة يمكن أيضا أن تغيض وتضطرب؛ إن لم يكن من الناحية المعنوية فعلى الأقل من الناحية الحسية. ونستطيع أن نقتبس عدة موضوعات، ليست أقل نبلا من هذه المقطوعة، وهى تسير على النمط نفسه فى استخدام الصورة.

[.........................]

غير أنه يلاحظ أن إهمال صور المبالغة لا يتم مع أكثر الأفكار سموا فحسب، ولكنه يتم أيضا مع العواطف المريرة التى تثقل الروح وتكتم أنفساها تحت وطأتها، مع أن العواطف الثائرة، كعاطفة الحب، والغضب، والغرور، يعبر عنها فى تعبيرات شامخة وبهية. إن الوهن والألم والحزن لا تستخدم عادة إلا اللغة البسيطة الخالية من الزينة؛ وهذا ما يقوله لنا «بوالو» فى هذين البيتين فى كتابه: «فن الشعر»:

«إن الغضب رائع؛ وهو يبحث عن كلمات شامخة
لكن الوهن يتبدى فى ألفاظ أقل غرورا».

إنه لا يبدو فى الواقع أن كمية هائلة من الأفكار تظهر لرجل يسبح فى الذهول، ويحمل خيالا مزقته الأفكار السوداء وتركته بلا نشاط أو طاقة. وإذا كانت الأفكار قليلة العدد، بسيطة التنوع؛ وإذا كانت مع ذلك طبيعية، وسهلة الإدراك؛ وإذا كانت جميعها محملة بالمشاعر، فهل من الطبيعى أن نبحث لها عن صور غريبة نكسوها بها، وأن نقدمها تحت أشكال «مستعارة» وكلمات «مصورة»؟ إنه يمكن دون شك استخدام الصورة فى هذه الحالة، ولكن أى صورة؟ صورة البناء

والإبانة للأسلوب، التى تبدو خارجة من القلب وداعية له، وليست تلك الصور الغنية الفخمة التى تحول اللغة- من خلال الزينة الخلابة - إلى شىء جديد ومختلف كل الاختلاف.

المجازات بصفة عامة أقل ملاءمة للنثر منها للشعر،

ولبعض الأجناس الشعرية من بعضها الآخر.

ألوان المجاز يمكن بلا شك أن تلائم النثر؛ وهى تلائمه ما دامت الطبيعة - كما لاحظنا - قد منحتنا إياها كما منحتنا اللغة العادية. وما دمنا لسنا فى حاجة إلى التعلم كى نستعملها فى كلامنا، وما دام ينزلق استعمالها بلا وعى إلى ألسنتنا، حتى فى خلال أكثر ألوان الحوار بساطة وألفة، وأقول: وما دام هؤلاء الذين هم أكثر الناس جهلاً بمصطلحاتها وبنظرياتها يستعملونها مثلما يستعملها هؤلاء الذين هم أعلم الناس بها، وأن هؤلاء يعبرون عن ذواتهم بالنثر كما أن الحوار يجرى بالنثر، ثم ألا يلجأ الخطباء عادة إلى المجاز فى أثناء أداء فنهم؟ والمؤرخون والروائيون على نحو خاص، والفلاسفة أنفسهم، ألم يلجئوا إلى المجاز لتحاط أفكارهم بمكانة خاصة؟ ألم يستعينوا بها، بعضهم فى تزيين قصصه، والآخرون فى تزيين دروسهم؟ وكم من أمثلة كثيرة على ذلك نستطيع أن نسوقها من القدماء ومن المحدثين على حد سواء.

كل ذلك حقيقة؛ ولكن ليس أقل منه ثباتاً فى باب الحقيقة أن النثر إذا كان - نشدانا للرقة والنبل - يبتعد عن اللغة المشتركة، فإنه من خلال طبيعته أقرب إلى اللغة المشتركة من الشعر. ومن هنا فإنه ينبغى - بصفة عامة - أن يكون أقل استخداماً لألوان الزينة من الشعر، ومن ثم أن يكون شيوع المجاز فيه أقل.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن المجازات - شأنها فى ذلك شأن الشعر - هى وليدة العاطفة. وينبغى إذن - تبعاً لذلك - أن تكون أكثر مناسبة للشعر من النثر الذى لا يصدر عن المنبع نفسه. وأخيراً فإن موضوع النثر - فى التاريخ أو فى الفلسفة أو فى الإرشاد الخلقى - هو الحقيقة الخالصة التى هى ثابتة وغير متنوعة. وموضوع البلاغة النثرية هو ظاهر الحقيقة، الذي هو أقل تحديدا، ومن خلال ذلك

فإنهَ يفتح مجالا واسعاً، ويترك حرية أكبر أمام مواهب النفس. لكن الشعر ليس له من موضوع إلا «الاحتمال» الذى هو أقل تحديداً من «ظاهر الحقيقة»؛ وهو يبحث عن الإمتاع أكثر من بحثه عن الإقناع. ومن هنا فإنه ينبغى أن يكون أكثر اهتماماً بإثارة المشاعر، وإيقاظ الخيال، ومن ثم ينبغى أن يكون أكثر التصاقا بالمجاز، وبإدخال الألوان على الكلمات، وبوضع هذه الكلمات فى صور ولوحات، وبأن يجعلها لوناً من الرسم الحى الذى يتكلم.

المجازات إذن أقل مناسبة - بصفة عامة - للنثر منها للشعر. ويبقى لنا أن نبرهن على أنها أقل مناسبة لبعض الأجناس الشعرية عن بعضها الآخر.

بعض الأجناس الشعرية تبتعد أكثر من بعضها الآخر عن اللغة المشتركة، سواء من خلال نغمة أسلوبها وخصائصه، أو من خلال طبيعة موضوعاتها. وفى بعض الأجناس تبدو سيطرة العاطفة أكثر من بعضها الآخر، ويبدو تمجيد الخيال وإشعاله أكثر؛ وبعضها يثير من الطاقة والحركة أكثر مما يثيره بعضها الآخر، ومن ثم فإن المجازات ينبغى أن تكون أكثر ملاءمة للبعض منها للآخر. عندما نجد الروح قد حملتها الأشواق، أو هزها الغضب أو الغيرة أو طلب الثأر، ألا تتولد لديها أفكار أكثر؟، ألا تكون هذه الأفكار أكثر حيوية وأكثر عجلة وتزاحماً منها عندما تكون هذه الروح فريسة للحزن والألم؟ ومن الطبيعى إذن أن تكون لغة الروح فى الحالة الأولى أكثر اعتماداً على الصورة من لغتها فى الحالة الثانية. ومن هنا فإن الأهاجى اللاذعة الخبيثة أكثر حاجة للمجازات والاستعارات عن المراثى الهادئة المنبسطة. والمأساة التراجيدية التى تأخذ عادة نغمة عاطفية راقية، أكثر حاجة إلى المجاز من الملهاة الكوميدية التى ليست نغمتها إلا طبقة نبيلة راقية من طبقات الحوار. لكن المأساة التى ينبغى لشخصياتها من خلال حقيقة لغتهم وطبيعتها أن يجعلونا ننسى الشاعر (الذى كتب المأساة) هذه المأساة أقل حاجة إلى المجاز من الملحمة التى ينبغى على الشاعر فيها أن يتكلم إلينا لا بوصفه شاعراً فحسب، ولكن بوصفه مصدراً للإلهام.. وهذه الملحمة التى يتيح طولها وانتظام حركتها لونا من الهدوء فى الاستلهام هى أقل حاجة إلى المجاز من (القصيدة الغنائية)، التى ينبغى أن تكون

مشحونة بالمشاعر المتميزة، من خلال الحدة والخروج على الألفة، ومن خلال الانتقالات المذهلة، ذات الطبيعة العلوية الخارقة.

وحيث إنه - بعد هذا كله - لا تتساوى داخل الجنس الشعرى الواحد كل الموضوعات دون شك، بل يمكن أن نجد بين بعضها وبعض تنوعاً يضيق أو يتسع، كما نجد أن بعض هذه الموضوعات يمكن أن يتقبل المجازات والاستعارات أكثر من بعضها الآخر، فإنه يمكن القول، إنه داخل الجنس الشعرى الواحد تختلف درجة مناسبة المجازات والاستعارات تبعاً لطبيعة كل موضوع.

(النص السادس عشر)

من كتاب اللغة العليا لجون كوين[1]

تمهيد فى نظرية اللغة العليا

الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتتان، وموضوع «علم الشعر» هو الكشف عن أسرارها.

كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها، ومن المفيد أن توضح النظرية مسلماتها، والمسلمة الأولى لبحثنا هذا تقوم على افتراض وجود موضوعه، فإذا كان لكلمة «الشعر» معنى، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئا قابلا للتصور والامتداد، أى إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلى «كل» لا تتميز أجزاؤه بشيء إلا بانتمائها إلى هذا الكل، فإنه ينبغى إذن أن يوجد هذا المفهوم فى كل الموضوعات التى تشير إليها هذه الكلمة، وفى هذا الإطار يوجد تطابق فى خاصة ما، ويوجد فارق أو فروق تتسرب لكى تشف عن التنوع اللانهائى للنصوص، وهدف علم الشعر هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطى لها اسما، لقد عرف أفلاطون الجمال بأنه «الشىء الذى تكون به الأشياء الجميلة جميلة» وهو تعريف ليس حشوا إلا فى ظاهر الأمر. ما دام يطرح فى الواقع جوهرا مشتركا تلتقى فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينزع الجمال عن النسبية ويمد موضوعا خاصا بطريقة الإحصاء

---

(1) "Hippias Mageur" Oeurvres Completes Pleiade I. P. 39.

كعلم، وعلى نفس النمط صاغ جاكوبسون تعريفا لمصطلح الأدبية Litterarite ليقول إنها هى التى تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا» (1).

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة فى تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل فى مجمل الإجراءات التى تنظمها، وإذن، فإنه فى داخل طبقات النصوص الأدبية نستطيع أن نصل إلى «طبقات صغرى» للنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية» وإذا احتذينا دائما نموذج (أفلاطون وجاكوبسون فى التعريف) نقول إن «الشعرية» هى ما يجعل من نص ما، نصا شعريا وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا فى أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية، وهل الاختلاف بينهما اختلاف فى الطبيعة أم هو اختلاف فى الدرجة كما صنع فاليرى عندما نظر إلى الشعر باعتباره «الجوهر النشط» لكل نتاج أدبى. يقى بداهة أن نستدل على ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغرى، أى أن نبحث عن معيار نظرى صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية، لكن ينبغى هنا ألا نقع فى حلقة مفرغة، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه، فلو أن علم الأحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد ما هى الحياة؟ لكان ما يزال عند نقطة طرح السؤال.

إذن فإنه ينبغى هنا اللجوء، سواء إلى حدسية التحليل، أو إلى إجماع الذوق العام الذى اقتطع من مجمل النتاج النصى الأدبى جانبا ثقافيا محددا أعطاه اسم «الشعر»، ويمكن أيضا أن نستعين بهذين المعيارين معا بحيث يراجع أحدهما الآخر، ونحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

لقد كان ر. كايوا R. Caillois يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد أنه رغم كل شىء يوجد شىء مشترك بين هومير ومالارميه» وفى نفس المعنى كتب ك. فارجا K. Varga إن القارئ المعاصر للشعر يقدر فى وقت واحد

(1) يقول جاكو بوسون: الشعر هو اللغة فى وظيفتها الجمالية، وموضوع عام الأدب ليس الأدب «إنما هو الأدبية وهى التى تجعل من انتاج ما، انتاجا أدبيا.

Questions de poetique. P. 15.

مالرب والوارد، وهما يمثلان حالتين مختلفتين للشعر، وهو يقرؤهما بمتعة دون أن يشغل نفسه بالتحولات التاريخية [1] وعلى هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عينة استكشافية معقولة، لكن يمكن أن نكون أكثر تواضعا ونعتمد على حقل أضيق، مثلا، حقل الشاعرية الكبرى للقرن التاسع عشر الفرنسى، ولنقل، هيجو، ونيرفال، وبودلير، ورامبو ومالارميه وأبوللونير، بل إننا يمكن أن نضيق أكثر ونعتمد فقط على ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف، باعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذى هو القراءة الشعرية، وأى دراسة تضع فى اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لا نعتقد أنها ستفلت منها خصائص الشاعرية بعامة.

إننى أعترف أننى حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعرى واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت مالارميه الجليل:

والصمت القاحل والليل الثقيل

لكن ينبغى أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه، ولكى نحسم المناقشة بسرعة، أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التى تستشهد بها وعلى القارئ أن يحدد إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر دون شك فى العصر الحالى، والبعض يؤكد أن الشعر منذ «رامبو» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا» وإذا كان هذا صحيحا فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائى الذى يعد أكثر الوان الشعر شاعرية، وعلى كل حال فليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليرى يقول عبارة أخذها عنه سارتر «أن تعرف شيئا معناه أن لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة ومن أجل هذا فمن الصعب علينا أن نراها كما هى، ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق فى العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر واللاشعر، فإنه يجنح اليوم إلى التلاشى، فإذا كانت أعمال مثل «مقال فى

(1) Les Constantes du Poemes. P.

المنهج» قد خلت من الصور والمجازات، فلم يعد الأمر كذلك اليوم، وإذا أخذنا عملا معاصرا مثل «الكلمات والأشياء» لفوكودلت وهو عمل تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فإننا سنجد شيوع الصور منذ الفقرة الأولى، مثل «الحرص الثابت» «الاختفائية الواضحة» مرآة آسفة ... إلخ.

والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة، وينبغى أن نعود إلى هذه النقطة، لكننا نسجل فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج مقارن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر.

وهناك أيضا حالات تقع على الحدود، فكيف نصنف أعمال بروست وكافكا؟ رواية أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحله، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات فى الطبقة التى نطرحها للبحث لكى يدرس على أثر ذلك الحالات الهامشية فى ضوء التشابهات والفروق التى تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك فى النهاية حالات متطرفة، لقد كان نوفاليس ومالارميه يريان أن فى حروف الأبجدية شعرا، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفى سوف يكون من الناحية المنهجية على قدر ضئيل من المعقولية لو بدأنا به.

إن البحث عن نقطة بداية استكشافية مريحة شىء أساسى لكل بحث، يتقدم كبحثنا هذا فى أرض لم تكد تعبد، وحين يتم تصور المنهج فلابد من عرضه على نصوص من غير عينته لنرى إن كان صالحا للتطبيق عليها، فإذا لم يستجب لها فلابد من تعديله قليلا حتى يثبت استجابته، فإذا استحال ذلك فينبغى التخلى عنه.



إن مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتى الآن ترتكز على فرضية مشتركة، فهى تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل لكنها فى الحالتين تلتقى حول ملمح أساسى يتمثل فى مقابلة الشعر للاشعر (أو للنثر) وهو

معيار كمى محض، فالشعر ليس «شيئا آخر» غير النثر، إنه شىء «مضاف إلى»..
وقد أوضح بارت هذا التصور الذى نقده من خلال هذه المعادلة:

الشعر = النثر + ١ + ب + جـ (١)

وكان فاليرى من قبل قد أوضح جيدا وجهة النظر هذه حينما قال «لكن عن أى شىء يتحدثون عن الشعر؟ يدهشنى ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فضولنا فى إطاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها. ماذا يصنعون؟ إنهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تتجزأ إلى خطاب نثرى» كاف ومستقل بذاته ومن ناحية ثانية فهناك «قطعة خاصة من الموسيقى» تقترب إلى حد ما من الموسيقى بمعناها الخالص ... أما الخطاب النثرى فهم يعتبرون أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلى نصوص صغيرة «يمكن أن يختصر كل منها أحيانا فى كلمة واحدة أو عنوان» ومن ناحية أخرى من كمية أيا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنعوت (٢) والتعريف الذى تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماما للنزعة التى ينتقدها فاليرى حيث كان يقول: لا شىء إلا الخيال والصيغة البليغة فى قالب موسيقى. والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشىء» الذى يضاف إلى النثر لكى يعبر شعرا - سواء إلى جانب الدال أو المدلول اللغوى.

ووجهة النظر الأولى يطلق عليها تقليديا اسم الشكلية والمصطلح غامض ما دامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعنى كما هى، وسوف نرى أنه يوجد ما يسمى «شكل المعنى» لكننا يمكن أن نحتفظ بالمصطلح كما هو فى شكله المحدود والذى يعد نقطة انطلاقه، وتصور لهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليديا بأنه فن النظم وإن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية، تطبق للوهلة الأولى على الشكل فقط، ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية جاكوبسون لم تصنع شيئا إطلاقا غير توسيع نمط قيود النظم فجعلتها تمتد على مستويين تركيبى ودلالى والأخذ بمبدأ «إسقاط محور المتشابهات على محور المتناسقات» يوسع إلى ثلاث مستويات،

(1) Le dégre Zéro de L'ecriture P. 39.

(2) Questions de la poesie Qewre Pleiade 1. P. 128.

التكرار الشكلى الذى كانت تحصره قواعد النظم فى المستوى الصوتى، وما يمكن أن نسميه بالمعنى ليس متأثرا بالدرجة الأولى بإضافة قواعد «المتشابهات» وهى إضافات يمكن تفسيرها فى مجال النثر، ولنأخذ واحدا من أمثلته:

(أ) يحيا يحيى.

(ب) يعيش يحيى.

فهنالك تعادل معنوى بين المثالين [1]، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتى ترددى لا يوجد فى الثانى. يمكن هنا أن نوجد المعادلة التى تتحدث عن:

النثر + س

أو التى ترى أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافيا من نوع ما، أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهى من بعض الزوايا «شكل إضافى» والظاهرة التى نصفها هنا هى ظاهرة «ملائمة» من الناحية الشعرية، وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن على أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائى، لكن جاكوبسون وتلامذته عاملوها على أنها مكون جوهرى، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين، لقد عملوا من النص الشعرى، لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغويا جميلا موجها بالدرجة الأولى ليرضى حاجات المتخصصين.

إن المنظور المعاصر والذى هو إرث لنظريات دى سوسير التجنيسية، يلعب على وجهى الرمز فى وقت واحد، فهو رغم كل شىء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقا من لجوئه إلى فصل الدال عن المدلول، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية، والذى يهمنا هنا، هو أن هذا المنظور بدوره لا يرى فى الشعر إلا ملمحا إضافيا.

---

(١) الأمثلة فى الأصل الفرنسى هى

1 - Affreux Alfred.

2 - Horrible Alfred.

وقد غيرنا المثالين إلى ما يحقق معنى التجانس الصوتى فى العربية.   المترجم

إذا كان أمامنا نص ينسب إلى «سيبون» Scipion [1] فإننا نقرؤه تحت تأثير اسم «سيبون» وفى هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزا إضافيا يجعل النص موضوع القراءة حصادا للغة مزدوجة، أو خاضعا لتفسير فوقى للرمز (sur - code) أى أن هناك شيئا إضافيا ما (وهذا لا يعنى أن هذه الظاهرة لا وجود لها، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة).

هناك أيضا نظريات تبحث عن الشاعرية داخل المحتوى، وهذه النظريات لا ترى عموما فى المعنى الشعرى خاصة سيماتيكية، أو معنى نوعيا مختلفا، لكنها ترى فيه فقط زيادة فى المعنى، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعرى فهى تظل عند فكرة اللغة المزدوجة، فهناك معنى ظاهرى ومعنى خفى هو الذى تتم الإحالة إليه قصدا أولا شعوريا من خلال تأويل رمزى تتولى القراءة إعطاء مفاتيحه، وهذا المناخ هو ما يعطى للنص شاعريته، والموقف هنا لم يعد موقف «ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقف «ما فوق المعنى» ويظل الفرق بين الحالتين فرقا نوعيا.

أما نظرية تعدد المعانى - وهى نظرية ذائعة الآن - فإنها تختلف عما سبق، ويكمن هذا الفرق فى أنها لا تعترف بطبقات المعنى وإن كانت تعترف بتعدده، ومن هنا فإن القيمة التى يعطيها التفسير الفرويدى أو الماركسى للمعنى الثانى تختفى هنا، والتعددية - أو حتى اللانهائية - للقراءات المختلفة تشكل الملمح الملائم، فالكم وليس الكيف فى المعنى هو الذى يشكل ملمح الشاعرية.

هناك نظرية أخرى تسمى نظرية «الرمزية الصوتية» وهى نظرية أسالت وستسيل كثيرا من المداد وهى تحظى دائما برضا القراء، وإن كان هذا لا يقدم دليلا على شرعيتها، لكنه على الأقل يقدم مؤشرا، وستتاح لنا الفرصة للعودة إليها، لكننى أود أن أذكر فقط هنا، بأنه لكى تشير إلى الملمح الوحيد والأساسى فى الشاعرية فإنك تظل خاضعا لمنظور كمى، وتشابه خطى الدال والمدلول، لا يصنع إلا أنه يضيف إلى اللغة غير الشعرية تعريفا إضافيا، فالشاعرية تغنيها لكنها لا تحولها، ومن هنا فإن الشعر يبقى شيئا «إضافيا» وليس شيئا آخر.

(١) أديب رومانى قديم فى القرن الثانى قبل الميلاد. «المترجم».

الفهرس

الموضوع **الصفحة**